நாடகக் கலையின் வரலாறு

தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நினைவுச் சொற்பொழிவு

சொற்பொழிவாளர் :

எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம்

பதிப்பாசிரியர்கள் ;

டாக்டர் முத்துச்சண்முகன், எம்.ஏ., எம்.லிட்., பிஎச்.டி.,

தமிழ்த்துறைத் தலைவர், மதுரைப் பல்கலைக் கழகம்

டாக்டர் இராம. பெரியகருப்பன் எம். ஏ., பிஎச். டி.,

துணைப்பேராசிரியர், மதுரைப் பல்கலைக் கழகம்

T05987

R002D06

987

தமிழ்த்துறை

மதுரைப் பல்கலைக் கழகம்

21 : : மதுரை மாவட்டம்

நாடகக் கலையின் வரலாறு

தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நினைவுச் சொற்பொழிவு

சொற்பொழிவாளர் :

எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம்

பதிப்பாசிரியர்கள் :

டாக்டர் முத்துச்சண்முகன், எம்.ஏ., எம்,லிட்., பிஎச்.டி.,

தமிழ்த்துறைத் தலைவர், மதுரைப் பல்கலைக் கழகம்

டாக்டர் இராம. பெரியகருப்பன், எம்.ஏ., பிஎச்.டி.,

துணைப்பேராசிரியர், மதுரைப் பல்கலைக் கழகம்

தமிழ்த்துறை

மதுரைப் பல்கலைக் கழகம்

பல்கலைநகர்-625021 : : மதுரை மாவட்டம்

மதுரைப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ்த்துறை வெளியீடு—16
நாடக வரிசை—1

முதற்பதிப்பு: டிசம்பர், 1975.

© உரிமை பதிவு

031, 2u
L5

கிடைக்குமிடம் :

மதுரைப் பல்கலைக் கழக மத்திய கூட்டுறவு அங்காடி,
பல்கலைநகர்—625021. மதுரை மாவட்டம்.

அச்சிட்டோர்:
சங்கம் பிரிண்டர்ஸ், 69, பாண்டியவேளாளர் தெரு, மதுரை-625001.

தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்

நூன்முகம்

இயல், இசை, நாடகம் என்று பெருமைப்படுகிறோமே தவிர, இம் முத்தமிழ்போல் வேறெம்மொழியிலும் உண்டா என்று அறை-கூவுகிறோமே தவிர, நம்மில் யாரும் இவற்றுள் ஒன்றேனும் நின்று நிலைபெற முயற்சி செய்கின்றோமில்லை.

கலை என்பது கலைஞனை வைத்தே வாழ்கிறது. 'சுவர் இன்றிச் சித்திரமா?' என்பார்கள். கலைஞனின் தாழ்வும் நலிவும் கலையின் நலிவுக்குக் காரணமாகிவிடும்.

தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமி அவர்கள் நலிந்த நாடகக் கலைக்குப் புத்துயிர் தரப் பிறந்தவர். பல அரிய நாடகக் கலைஞர்களை உருவாக்கியவர். கலைஞர்களின் கலைஞர் அவர். சங்கரதாஸ் சுவாமி-களைப் பற்றி, இச் சொற்பொழிவாளர் கீழ்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்: 'தொழில் முறையிலேயே இயங்கிவந்த நாடகக் குழுக்களையெல்லாம் ஒழுங்குபடுத்தி நடிகர்கள் தெய்வத்திடமும் தேசத்திடமும் மக்களிடமும் அன்போடும் பக்தியோடும் வாழ வேண்டும் என்பதைக் கற்றுக் கொடுத்தவர் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்'. (பக். 76) 'ஆகவேதான் தமிழ் நாடக உலகம் தமிழ் நாடகத் தலைமையாசிரியர் என்று சுவாமிகளையும் தமிழ் நாடகத்தந்தை என்று பம்மல் அவர்களையும் இதயத்தில் வைத்துப் போற்றி வருகிறது.' (பக். 77)

இத்தகைய பெருமகனார் பெயரால், ஓர் அறக்கட்டளை நிறுவிய அவ்வை தி.க. சண்முகம் அவர்கள் என்றும் நிலையான ஒரு பணியினைச் செய்துள்ளார்கள். நாடகச் சிந்தனை வளரவும் நாடகக் கலைஞர்கள் பல்கலைக் கழகத்தினால் சிறப்பிக்கப்படவுமான சிறந்ததொரு ஏற்-பாட்டைச் செய்து வைத்துள்ளார்கள்.

2

'கூத்தாடிகள்' என ஏளனம் செய்யும் தமிழ் உலகத்தில், நடிப்பையே தம் தொழிலாகக் கொண்டவர்களையும், நாடகத்துடன் தொடர்புடையவர்களையும் பல்கலைக்கழகமே அழைத்துச் சொற்பொழி-

வாற்றவைப்பது, ஒரு தனிச்சிறப்பல்லவா? கலைமாமணி எஸ்.வி. சகஸ்ர நாமம் அவர்கள் கவிஞரோ, எழுத்தாளரோ அல்லர். நடிகர்; பிறரை நடிக்கவைக்கும் இயக்குநர். எனவே எழுத்தாளர்கள் போலவும் மேடைச் சொற்பொழிவாளர் போலவும் விரித்து விரித்துக் கூறுமல், சொல்லவந்த செய்திகளை அனுபவத்தோடு குழைத்து ஆங்காங்கு சுருக்கமாகச் சுட்டிச்செல்லும் பாங்கு இச்சொற்பொழிவு முழுதும் விரவிக்கிடக்கிறது.

இந் நூற்றுண்டில் மன உறுதியோடும் குறிக்கோள் நோக்குடனும் நாடகத்துறையில் மேலோங்கி விளங்கிய ஒரு சிலரில் திரு.எஸ்.வி.சகஸ்ர நாமமும் ஒருவராவார். அவரது அனுபவங்களைக் கேட்பது, இந் நூற்றுண்டின் நாடக நிலையைக் கோடிட்டுக் காட்டும். இக்கால நாடக வளர்ச்சியை, அவருடைய பார்வையில் எடுத்துக்காட்டுவது, பிற் காலத்தில் வருபவர்கட்குப் பெரிதும் பயன்படும். இந்நோக்கத்தினுல் தான் அவரை அழைத்துப் பேசவைத்ததுடன், அப்பேச்சுக்களை நூல் வடிவில் கொணரவும் மதுரைப் பல்கலைக் கழகம் முன்வந்தது.

இந்நூலில் ஆசிரியர் தம் மனத்தில் தோன்றிய எண்ணங்களை எவ்வாறு, ஓரளவு நிரல்படச் சொற்பொழிவாகப் பேசுவாரோ, அதே முறையில் பதிப்பிக்கப்பட்டுள்ளது. பேச்சு நடை ஆங்காங்கு தென்படி-னும், நம் மனத்தோடு உறவாடும் அனுபவ மொழிகளாக அவை வெளி வருவதால், நூன்முழுதும் நாடகக்கலை பற்றிய உண்மை ஒளிர்கின்றது. ஆசிரியர் தரும் பல குறிப்புகள் நாடகத்துறையில் ஈடுபடுவார்க்கும், ஆய்வாளர்க்கும் பெரிதும் பயன்படுவன.

3

இந்நூலில் முதல் பொழிவு 'உலக நோக்கில் நாடகக்கலை வளர்ச்சி' என்பதாகும். இதில் உலகம் முழுவதும் நாடகக்கலை எப்படி, எப்படி வளர்ந்து வந்துள்ளது என்பதை ஒரு சர்வதேசக் கண்ணேட்-டத்துடன் சொற்பொழிவாளர் விளக்கியுள்ளார்.

தமிழில் நாடகக்கலை மேன்மையுருததைப் பற்றி அவர் மிக வருந்துகிருர். ''தமிழிலக்கியத்தில் கவிதை பெற்ற ஒரு இடத்தை நாடகம் பெறவில்லை'' (பக்: 3) என்றும் ''தமிழகத்தைப் பொறுத்த-வரை நாடகநூல் என்ற வடிவில் ஒன்றும் கிடைக்காவிட்டாலும்

நாடகங்கள் ஆயிரக்கணக்கான ஆண்டுகளாகத் தொடர்ந்து நடைபெற்று வந்துள்ளன என்பதற்குச் சான்றுகள் கிடைக்கின்றன'' (பக்:72) என்றும் அவர் கூறுதல் அறியத்தக்கது.

முதலில் கிரேக்க நாடகங்களின் தொன்மையும் வளமும் வகையும் பற்றிச் சுட்டுகிறார். ஸோபாக்ளிஸ், அரிஸ்டோபனிஸ் போன்றவர்களின் நாடகங்களை மதிப்பீடு செய்கிறார். உரோமானிய நாடக வளர்ச்சி பற்றியும் குறித்துள்ளார்.

அரிஸ்டாடில் நாடகக்கலை பற்றித் தந்துள்ள குறிப்புகள் விளக்கப்படுகின்றன. 'வடமொழி நாடகங்கள்' பற்றி அவர் தரும் விளக்கம் பயனுடைய ஒன்றாகும். வடமொழி நாடகங்களின் பொதுவியல்புகள் பல கூறப்பட்டுள்ளன. பாசன், காளிதாசன், ஹர்ஷன், பவபூதி, பட்ட நாராயணன் போன்ற பல நாடகப் பேரறிஞர்களையெல்லாம் இப் பகுதியில் நமக்கு ஆசிரியர் அறிமுகப் படுத்துகிறார். பரத முனிவரின் 'நாட்டிய சாத்திரம்' நாடக வளர்ச்சிக்குப் பலவழிகளிலும் உதவியது என்பதைச் சுட்டிக் காட்டுகிறார். கதே என்ற ஜெர்மானியக் கவிஞன் சாகுந்தலத்தைப் படித்துப் பாராட்டிக் கூறிய வரிகளை, இவர் எடுத்துக் காட்டும்போது, நம் உள்ளம் சிலிர்க்கிறது:

''ஆன்மா மலர்ச்சி பெறுகிறது; குதூகலிக்கிறது; நிறைவு பெறுகிறது; விண்ணும் மண்ணும் இரண்டறக் கலந்த இன்ப வாரிதியில் திளைக்கிறது; என்னுள் இப் பரவசத்தை ஏற்படுத்தும் உன்னை நான் 'சாகுந்தலம்' என்று உச்சரிக்கும் வேளையிலேயே எல்லாம் தன்னிறைவு பெறுகிறது.'' (பக்:13)

பின்னர், இவர் கிரேக்க உரோமானியப் பண்பாட்டின் அடிப்படையில் வளர்ந்த ஐரோப்பிய நாடகக் கலை பற்றி விரிவாக எழுதுகிறார். ஷேக்ஸ்பியரின் ஒப்புயர்வற்ற சிறப்புகளைச் சுட்டிக் காட்டுகிறார். கதையில், சம்பவக் கோவையில், பாத்திரப் படைப்பில், உரையாடலில் எல்லாம் பிற்கால நாடகங்கள் எவ்வெவ்வாறு ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்கள் பாதிப்பை உண்டாக்கியுள்ளன என்பதை இவர் நன்கு ஆராய்ந்துள்ளார். பிரஞ்சு நாட்டு மோலியர், ரஷிய நாட்டு நிகொலாய் கோகோல் போன்றவர்கள் பற்றிய குறிப்புகள் விரிவாகத் தரப்பட்டுள்ளன. ரஷியாபோன்ற நாடுகளில் ஏற்பட்ட சமுதாய மாற்றங்கள் நாடகங்களை-நாடக வளர்ச்-

சியை எவ்வாறு பாதித்தன என்பதும் நன்கு விளக்கப்பட்டுள்ளன. வணிக வகை நாடகங்கள் மேலே நாட்டில் எவ்வாறு தோன்றி உண்மை நாடகக் கலைக்கு ஊறு செய்தன என்பதை இவர் விவரிக்கும் போது, நம் நாட்டு நிலையும் நமக்கு விளங்குகிறது.

'எழுத்தாளர்கள் ஆத்மாவின் இயக்குநர்கள்' என்று லெனின் கூறினாராம். (பக் : 31) இவ்வாறு உள்ளத்தைத் தொடும் மேற்கோள் பகுதிகள் பலவற்றை இந் நூலில் காணலாம். ஹென்றி இப்ஸனைப் பற்றி இவர் விளக்கி வரும்போது, 'நாடகத்தில் படிமம் அல்லது சிம்பாலிசம்' என்றால் என்ன என்பதை நன்கு விளக்கியுள்ளார். இத்தகைய உத்தி அமைந்த ஒரு 'பொம்மை வீடு' (Dolls House) என்ற இவரது நாடகத்தைப் பற்றி சகஸ்ரநாமம் அவர்கள் கூறி வருகிற பொழுது, நமக்கும் அந் நாடகத்தைப் படிக்க வேண்டும்; அதுபோல் நம்முடைய நாட்டிலும் படைக்க வேண்டும் என்ற ஆர்வம் தலை தூக்குகிறது.

ஸ்வீடனைச் சேர்ந்த 'ஆகஸ்ட் ஸ்டிரின்பர்க்' என்பார் சமுதாய வகுப்பு ஏற்றத் தாழ்வுகளும் பாலுணர்வும் பற்றிய சிக்கல்களை வைத்து நாடகங்கள் எழுதியமையும் காரல் மார்க்ஸுக்குப் பிறகு, நாடக இலக்கியத்தில் மாற்றம் ஏற்பட்டமையும் பற்றிய விவரங்கள் உலக நோக்கில் இவர் காட்டும் நாடகப்பார்வை எவ்வளவு அடிப்படையானது என்பதை நமக்கு உணர்த்துகின்றன. ஜார்ஜ் பெர்னாட்ஷா இம் மாற்றங்களின் பிரதிபலிப்பாகத் தம் நாடகங்களைப் படைத்தமையை இவர் சுட்டிக் காட்டுகின்றார். இவரது சர்வதேசக் கண்ணோட்டத்தில் தமிழ் நாடகங்களும் வருகின்றன. சதாவதானம் தெ. பொ. கிருஷ்ணசாமி பாவலர்தம் நாடகங்கள் அவை. இங்கிலாந்து சென்று 'கதரின் வெற்றி' என்ற நாடகத்தை நடத்திய வரல்லவா அப் பெருமகனார்? மேலும் சிசிலி நாட்டு லூகி பிரென் டெல்லோ, ஜெர்மனியைச் சேர்ந்த பெர்டோல்ட் பிரெஷ்ட், பிரஞ்சு நாட்டு ஜீன் கிராதவ், தமிழ்நாட்டு பம்மல் சம்பந்த முதலியார், எப். ஜி. நடேசய்யர், அமெரிக்கா நாட்டு ஆர்தர் மில்லர், டென்னஸி வில்லியம்ஸ், யூஜின் ஓநீல், அயர்லாந்து நாட்டு சாமுவேல் பெக்கெட், தமிழகத்து சி. என். அண்ணாதுரை, கலைஞர் கருணாநிதி போன்ற பலரை இவர் நமக்கு அறிமுகப்படுத்துகிறார். இதனால் உலகத்தில் மாற்றங்கள் பலவற்றை ஏற்படுத்திய தலைசிறந்த நாடகங்களைப் பற்றி நாம் தெரிந்துகொள்ள வாய்ப்பேற்படுகிறது.

இரண்டாவது சொற்பொழிவு 'தமிழ் நாட்டில் நாடக வளர்ச்சியும் எனது நாடகக்கலை அனுபவங்களும்' என்பதாகும். இப் பகுதியில் தமிழ் நாட்டு நாடகவளர்ச்சி கோடிட்டுக் காட்டப் படுகிறது. 'ஒரு விஷயத்தைச் சொல்லால் விளக்குவதை இயல் என்றும் பாட்டால் விளக்குவதை இசை என்றும் நடிப்பால் விளக்குவதை நாடகம் என்றும்' கூறுகிறோம் என்று ஆசிரியர் புதுமையாக விளக்குகிறார். நாட்டியத்தின் பரிணாம மாற்றமே நாடகம் என்பது ஆசிரியர் கருத்து. சென்ற நூற்றாண்டின் இறுதியிலும் இந் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலும் விளங்கிய சிறந்த நாடகப் பேரறிஞர்களையெல்லாம் குறிப்பிட்டு அவர்கள் செய்த பணிகளை இவர் விவரிக்கின்றார். இக் காலத்தில் 'பால கான சபா' என்று பாலர்களையே கொண்டு, நாடகக்குழுக்கள் பல அமைந்தன. அதைத் தொடங்கிவைத்தவர் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் ஆவார். ஏன் இவ்வாறு தொடங்கப் பெற்றன என்பதற்கு ஆசிரியர் காரணம் கூறுகிறார்: "1916ஆம் ஆண்டளவில் தமிழ் நாடக மேடையில் மற்றும் ஒரு புரட்சி ஏற்பட்டது. பெரியவர்கள் நடித்து வந்த நாடக சபைகளில் ஒழுக்கம், கட்டுப்பாடு சீர்குலைந்து மேடைகளிலேயே போட்டாபோட்டி ஏற்பட்டது. அதனால் அவரவர்கள் வரம்பில்லாமல் பாட்டுக்கள் பாடுவதும், தரங்கெட்ட முறையில் கற்பனையாகப் பேசவும் ஆரம்பித்துவிட்டார்கள். ஒருவர் மற்றவரைப் புண்படுத்தும் முறை மிக அதிகமாகி விட்டது. இதெல்லாம் பார்த்துச் சுவாமிகள் மனச்சோர்வடைந்தாலும் நாடகக் கலையை நல்லமுறையில் நாட்டில் வளர்க்கும் நோக்கத்துடன் களங்கமறியாத சிறுவர்களைக் கொண்டு நாடகக் குழுவை ஆரம்பித்தார்." (பக்: 74) இது ஒரு முக்கிய மாற்றம் அல்லவா?

தமிழில் நாடக வளர்ச்சிக்குத் திரைப்படத்துறை போட்டியாக வளர்ந்ததை, நாம் சகஸ்ரநாமம் அவர்களின் சொந்த அனுபவங்களை வைத்தே அறியலாம். பலமுறை நாடகங்களை இடையே நிறுத்தி விட்டுப் பம்பாய்க்குப் படம்பிடிப்பிற்காக இவர்கள் போய்விடுவதுண்டு. பொருளாதார நிலையிலும் பின்தங்கியமைக்கு இப்போட்டி ஒரு காரணமாயிற்று.

•

தமக்கு முன்னோடிகளான நாடக இயக்குநர்கள், படைப்பாளிகளை இவர் மிகப் பெருமையோடு எடுத்துக் கூறுகிறார். தம் குருநாதரான

எம். கந்தசாமி முதலியாரை நன்றியுணர்வோடு அடிக்கடி நினைவு கூர்கின்றார். தமிழ் நாடகங்களில் விடுதலை இயக்கத் தாக்கம் பற்றி ஆங்காங்குக் குறிப்பிடப்பட்டிருக்கிறது. அன்று நாடகத்திற்கும் இசைத்திறமைக்கும் இருந்த நெருங்கிய உறவை நாம் அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. திறமையுடையவர்கள் படிப்படியாக வளர்ந்தவிதமும், நாடகங்களில் பயிற்சிபெற வருபவர்கட்குப் பாலபாடம் முதல் அனைத்துப் பயிற்சிகளும் எப்படி அளிக்கப்பட்டன என்பதும் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

எட்டப்ப மகாராஜாவின் இளைய புதல்வர் காசி மகாராஜா நாடகக்கலைக்குக் காட்டிய வள்ளன்மை அறியத்தக்கது. தமிழ் நாடகங்களில் 'வேத்தியல்' 'பொதுவியல்' என்பன இரண்டு கூறுவார்கள். முன்னது வேந்தர்களுக்கு மட்டும் நடித்துக் காட்டப்படுவது என்றும் பின்னது எல்லோர்க்கும் பொதுவாக நடத்தப்படுவது என்றும் கூறுவர். நாம் இம்மன்னரின் ஆதரவால் அரசருக்கெனத் தனிப்பட அமைக்கப்பட்ட அரங்கமிருந்ததையும் அதில் பல நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டதையும், அப்போது அரசர்கள் பரிசுகளாகப் பலப்பல அணிவகைகளை, பட்டுப் பீதாம்பரங்களை அள்ளி வழங்கியதையும் திரு. எஸ். வி. எஸ். அவர்கள் தம் சொந்த அனுபவத்தின் மூலம் சொல்லக் கேள்விப்படுகிறோம். 'வேத்தியல்' நாடகம் பற்றிப் புரிந்து கொள்கிறோம்.

திரு. எஸ். வி. எஸ். அவர்கள் சோவியத் ருஷ்யா, கிழக்கு ஜெர்மனி போன்ற நாடுகளில் 1960 - 61 இல், சுமார் ஒரு மாதத்திற்கு மேல், இந்திய நாடகக் கலைத் தூதுக்குழுவில் இடம் பெற்று, சுற்றுப் பயணம் செய்தார். அப்போது பெற்ற தமது நாடக அனுபவங்களையும் இதில் சுருக்கமாகக் கூறியுள்ளார். தனிநூல் எழுதும் அளவு தமது வெளிநாட்டு நாடகத்துறை அனுபவங்கள் இருப்பதாக ஓரிடத்தில் அவர் சுட்டுகிறார். பொதுவாக நாம் இச் சொற்பொழிவுகளைப் படிக்கும் போது நாடகக்கலை பற்றி இவர் இன்னும் விரிவாக எழுதவேண்டும். என்றுதான் ஒவ்வொரு கட்டத்திலும் எதிர்பார்க்கும்படியாக இந்நூல் அமைந்துள்ளது.

'நாடகக் கலையை சமுதாயத்தின் ஓரங்கம் எனப்போற்றி வளர்க்க வேண்டும்' என்பது இவரது விழைவு. அவ்விழைவை நிறைவேற்றும் வகையில் இவரது கண்ணோட்டமும், பார்வையும், அனுபவமும் இச் சொற்பொழிவுகளில் அமைந்து விளங்குவதை, இந்நூலைப் படிப்பவர்கள் அனைவரும் உணர்ந்து மகிழ்வர் என்பது உறுதி.

முத்துச்சண்முகன்
இராம. பெரியகருப்பன்
பதிப்பாசிரியர்கள்

தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நினைவுச் சொற்பொழிவுகள்

(Swami Sankaradass Memorial Lectures)

அறக்கட்டளை

அவ்வை தி.க. சண்முகம் அவர்களின் பெருமுயற்சியால், 1969 இல் சென்னை சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நினைவு மன்றத்தின் சார்பில், சுவாமிகளின் நூற்றாண்டு விழாச் சமயத்தில், மதுரைப் பல்கலைக் கழகத்தின்கண் இவ் அறக்கட்டளை நிறுவப்பட்டது.

முன்னாள் துணைவேந்தர் டாக்டர் தெ. பொ. மீ அவர்கள் காலத்தில் இம் முயற்சிகள் தொடங்கி, பல்கலைக் கழக ஆட்சிக் குழுவினால் இதன் விதிமுறைகள் வகுக்கப்பட்டன. இவ் அறக் கட்டளைக்காக அளிக்கப்பட்ட ரூ 7000/ வைப்பு நிதியிலிருந்து கிடைக்கும் வட்டிப் பணத்தைக் கொண்டு, ஆண்டுதோறும் நாடகத் தொடர்புடைய இரண்டு சொற் பொழிவுகளைத் தக்கவர்களைக் கொண்டு நிகழ்த்தச் செய்வதெனத் தீர்மானிக்கப் பெற்றது. இதன்படி இதுகாறும் ஐந்து அறிஞர் பெருமக்கள் நாடகத்துறை பற்றிச் சொற்பொழிவுகள் ஆற்றியுள்ளனர்.

இச் சொற்பொழிவுகளை அச்சேற்றுவதற்கு வைப்புநிதியில் இடமில்லை. எனினும் திரு. எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம் அவர்கள் ‘ நாடகக் கலையில் எனது சர்வேதேசக் கண்ணோட்டம்’ என்ற பொதுத் தலைப்பில், இரண்டு பகுதிகளாகப் பகுத்து ஆற்றிய சொற்பொழிவுகளை மதுரைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த்துறை நூல் வடிவில் வெளியிடுகிறது. இச் சொற்பொழிவுகளில் நூல்வடிவம் பெறும் முதற்பொழிவுகள் இவையேயாகும்.

திரு. எஸ். வி. சகஸ்ரநாமத்தின் இரண்டுநாள் சொற்பொழிவுகளுக்கும் மதுரைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த்துறைத் தலைவர் டாக்டர் முத்துச்சண்முகன் அவர்கள் தலைமை தாங்கினார்கள்.

தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நினைவுச் சொற்பொழிவுகளின் வரிசையில், இவ் ஐந்தாம் சொற்பொழிவைப் பதிப்பித்து வெளியிட அனுமதி வழங்கிய துணைவேந்தர் மேதகு சை. வே. சிட்டிபாபு அவர்களும் மதுரைப் பல்கலைக் கழக ஆட்சிக் குழுவினரும் இச்சொற்பொழிவுகளின் பயன் என்றும் நிலைபெறுமாறு செய்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவு விவரம்

எண்	பெயர்	நாள்	தலைப்பு
1.	பேரா. சி. எஸ். கமலபதி, ஆங்கிலப் பேராசிரியர், ஜமால் முகமது கல்லூரி, திருச்சி.	1969—70 1970-பிப். 9, 10	1) மா முனிவரின் மறுமலர்ச்சி முழக்கம் 2) முனிவரின் அடிச்சுவட்டில் இன்றும் நாளையும்
2.	பேரா. அ. ச. ஞானசம்பந்தன், தமிழ்த் துறைத் தலைவர், மதுரைப் பல்கலைக்கழகம், மதுரை.	1970—71 1971-ஏப். 14, 15	1) தமிழ் நாடக வரலாற்றுச் சுருக்கம் 2) சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்-நாடகக் கலைஞர்
3.	சிலம்புச் செல்வர் ம. பொ. சிவஞானம், எம்.எல்.சி.	1971—72 1972-மே 24, 25	நாடகக் கலை
4.	கவிஞர் எஸ். டி. சுந்தரம், செயலாளர், தமிழ்நாடு சங்கீத நாடக சங்கம், சென்னை.	1972—73 1973-ஜூன் 6, 7	உலக அரங்கில் உயர்தமிழ் நாடகம்
5.	கலைமாமணி, பாரதி கலைஞர் எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம், சென்னை.	1973—74 1974, அக். 14, 15	1) உலக நோக்கில் நாடகக்கலை வளர்ச்சி 2) தமிழ் நாட்டில் நாடக வளர்ச்சியும் எனது நாடகக்கலை அனுபவங்களும்

எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம்

அவர்களின்

வாழ்க்கைக் குறிப்பு

கோவை மாவட்டத்தில் ஆலைகள் அதிகமுள்ள சிங்காநல்லூரில் திரு எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம் 29-11-1913 இல் தோன்றினர். அப்போது அவ்வூர் சிறு கிராமமாக இருந்தது.

அவரது தந்தையார் அக் கிராமத்தில் 'நீர்மணியம்' என்ற அரசினர் அதிகாரியாயிருந்தார். அவர் அதிகம் படித்தவரல்லர்; ஆயினும் பண்பாடு நிறைந்தவர்.

அவரது தாயார் பாலக்காட்டுக்குப் பக்கத்திலுள்ள 'நல்லேபுள்ளி சித்தூர்' என்ற ஊரைச் சேர்ந்த, வழக்கறிஞர் ஒருவரின் மகளார் ஆவர்.

சிங்காநல்லூர் துவக்கப்பள்ளியில் மூன்றும் வகுப்பு வரையிலும் படித்தார். பிறகு பொள்ளாச்சி உயர்நிலைப்பள்ளியில் மூன்ருவது பாரம் வரை -- எட்டாம்வகுப்புவரை — படித்து, அதை நிறைவு செய்யாமலே விட்டுவிட்டார். பள்ளியில் படிக்கும்போதே இரண்டொரு நாடகங்களில் நடித்து, நல்ல பெயர் வாங்கியிருக்கிறர்.

அன்று டி. கே. எஸ். நாடகக்குழு புகழ் பெற்று விளங்கியது. அதற்கு மதுரை ஸ்ரீ பாலஷண்முகானந்த சபா என்று பெயர். சிறுவர்களே நடிக்கும் சிறந்த நாடகக்குழுவாக அது இயங்கிவந்தது. இந்தக் குழுவில் இரண்டொரு நாடகங்களைப் பார்த்து, அதில் மக்கள் கையொலி எழுப்பிப் பாராட்டும்படியான காட்சிகளைக் கண்டு, தாமும் அவ்வாறு நடிக்கவேண்டும் என்ற ஆர்வத்தால் தூண்டப்பட்டு திரு எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம் அவர்கள் அக்குழுவில் சேர்ந்துவிட்டார்.

டி. கே. எஸ். குழுவில் இவர் சேர்ந்த சமயம், கலைவாணர் என். எஸ். கிருஷ்ணன் அவர்களும் அதில் இருந்தார்கள். அன்று புராண நாடகங்களாக இருந்தால் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளால் எழுதப்பட்டவைகளையும் புராண சரித்திரங்களாக இருந்தால் பி. சம்பந்த முதலியார் அவர்களால் எழுதப்பட்டவைகளையும் சமூக நாடகங்களானல் ஜே. ஆர். ரங்கராஜு அவர்களின் புதினங்கள் எம். கந்தசாமி முதலியார்

அவர்களால் நாடகமாக்கப்பட்டு — ராஜாம்பாள், ராஜேந்திரன், மோகன சுந்தரம், ஆனந்த கிருஷ்ணன் எனப் பெயர்பெற்று விளங்கியவற்றையும் நடிப்பது பொதுவான வழக்கமாகவிருந்தது.

அன்று தேசீய விடுதலைப் போராட்டம் மும்முரமாக இருந்த சமயம். நாடக ஆசிரியர்களும் நடிகர்களும் தேசிய உணர்வைப் பரப்புவதில் முழு ஆர்வத்தோடு ஈடுபட்ட காலம். காந்தியின் போராட்டம், ஏழை பணக்காரர் நிலை, தீண்டாமை, மதுவிலக்கு, ஒத்துழையாமை, கொடிப் போராட்டம் இவைகள் அன்றைய நாடகங்கள் பலவற்றின் மையக் கருத்தாக விளங்கின. திரு தெ. பொ. கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் அவர்களின் பதிபக்தி, தேசியக்கொடி, கதரின்வெற்றி, பம்பாய் மெயில் போன்ற நாடகங்கள் மக்களின் தேசிய விடுதலை உணர்ச்சிகளைத் தட்டி எழுப்பின. இந் நாடகங்களில் தேசியக் கவி பாரதியாரின் கீதங்கள் முழங்கின. இவற்றின் தாக்கத்தால் உந்தப்பட்ட திரு எஸ். வி. எஸ். அவர்கள் சிறுவயதிலிருந்தே கதர் உடையும் எளிய வாழ்க்கையும் உடையவராய்க் காந்தியடிகளின் கருத்துகளைப் பின்பற்றி வாழத்தொடங்கினார்.

புகழ்பெற்ற திரைப்பட நடிகர் திரு எம். கே. ராதாவின் தந்தையான, திரு எம். கந்தசாமி முதலியாரிடம், சிறுவர் குழுவில் இருந்த காலந்தொட்டு, திரு எஸ். வி. எஸ். நடிப்புப் பயிற்சி பெற்றார். நாடகத் தயாரிப்பு, உடை ஒப்பனைகளிலும் அவரையே இன்றும் பின்பற்றி வருகிறார். தனது 'குருநாதர்' என்று அவரை மிக்க மதிப்போடும் பெருமிதத்தோடும் அடிக்கடி குறிப்பிடுகிறார்.

டி. கே. எஸ். குழுவான ஸ்ரீ பாலஷண்முகானந்த சபாவில் 8 ஆண்டுகளுக்குமேல் பணியாற்றியபோது, இவருக்கு திரு என். எஸ். கிருஷ்ணன் அவர்களுடன் நெருங்கிய நட்பும் உறவும் ஏற்பட்டது. அவரது அன்பினால் திரு எஸ். வி. எஸ். அவர்கள் திரைப்படத்துறையில் நுழையும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டது.

1944 - இல் திரு என். எஸ். கே. தொடங்கிய நாடகக் குழுவை, பிறகு அவர் சிறைசெல்ல நேரிட்ட காலத்தில் திரு எஸ். வி. எஸ். பொறுப்பேற்று நடத்தினார். எழுத்தாளர் திரு வ. ரா. அவர்களின்

துணை, அவருக்கு இது சமயம் கிடைத்தது, அவர் இத்துறையில் மேலும் வளரப் பெரும் உதவியாயிற்று.

'பைத்தியக் காரன்' என்ற திரைப்படத்திற்குத் திரைக்கதையும் வசனமும் திரு எஸ். வி. எஸ். அவர்களாலேயே எழுதப்பட்டன. பின்னர் இவர் என் எஸ். கே. விடுதலை பெற்றவுடன் அவருடன் சேர்ந்து பல திரைப்படங்களில் தொடர்ந்து நடிக்கலானார். இவரது திரைப்பட அனுபவம் 1935 முதல் தொடங்கியது. டி. கே. எஸ். குழுவுடன் பம்பாயில் சென்று படமாக்கியதும் திரு ராஜாசாண்டோ அவர்கள இயக்கியதும் ஆகிய மேனகா தான் அவரது முதல் திரைப்படம். இதுவரை சுமார் 200 படங்களில் நடித்திருக்கிறார்.

1952-இல் இவர் தம் சொந்த நாடகக் குழுவாகிய 'சேவாஸ்டேஜ் நாடக சபா' வை உருவாக்கினார். அவரது மூத்த சகோதரியின் மகன் திரு என். வி. ராஜாமணி, எம். ஏ., இவருக்குப் பல வழிகளிலும் உறு-துணையாயிருந்தார். இவர் சிறந்த நாடக ஆசிரியரும் இயக்குநரும் ஆவார்.

இதுவரை திரு எஸ். வி. எஸ். மேடையேற்றிய நாடகங்கள் சுமார் 50 எனலாம். இவரது 'பாஞ்சாலி சபத' நாடகம் புதுதில்லியில் தொலைக் காட்சியில் போட்டுக் காட்டப்பட்டது.

1957 இல் முதன் முதலாகத் தென்னிந்தியப் பகுதியில் நாடகப் பயிற்சிக்கு என ஒரு கல்விக் கூடம் நிறுவிய பெருமையும் இவருக்கு உண்டு. இவருடன் புதிய நாடக மேடை உத்திகளைக் கையாண்டு புகழ் பெற்றவர் சிற்பி கலாசாரம் இராஜகோபால் ஆவார். இவரது நாடகக் கல்விக்கூடத்தில் கதை எழுதும் பகுதியில் சேர்ந்து பயிற்சி பெற்ற திரு. கோமல் சுவாமிநாதன் சுமார் 15 நாடகங்கள் எழுதியுள்ளார். அடுத்து, திரு கோமல் சுவாமிநாதன் தொடங்கிய 'ஸ்டேஜ் பிரண்டஸ்' குழுவிலும் திரு எஸ். வி. எஸ். பங்கு கொண்டு நாடக நற்பணியாற்றி வருகிறார்.

இவர், மேதகு இராஜேந்திர பிரசாத், மேதகு எஸ். இராதா கிருஷ்ணன், மேதகு ஜாகீர் ஹுசேன் ஆகிய மூன்று குடியரசுத் தலைவர்-

களிடமும் பாராட்டும் பரிசும் பெற்றிருக்கிறார். 1962 – இல் தமிழ் நாடு சங்கீத நாடக சங்கத்தில், சிறந்த மேடை நடிகர் என்பதற்கான தங்கப்பதக்கமும் 'கலைமாமணி' என்ற பட்டமும் பெற்றுள்ளார்.

மத்திய அரசின் நாடக அகாதெமியில் 1968-இல், தமிழ்நாட்டின் சிறந்த நடிகர் எனப் பாராட்டும் பரிசும் பெற்றுள்ளார்.

இந்தியாவிலிருந்து சோவியத்து நாட்டிற்கு அனுப்பப்பட்ட கலைத் தூதுவர் குழுவில், இவரும் இடம் பெற்றிருந்தார். அப்போது தாம் பெற்ற அனுபவக் குறிப்புகள் சிலவற்றை இச் சொற்பொழிவுகளில் வெளிப்படுத்தியுள்ளார்.

சிறுவயதில் எட்டையபுரம் மகாராஜா அவர்களிடம் தங்கமெடல், தோடா, வைரமோதிரங்கள் முதலிய பல பரிசுகள் பெற்ற சிறப்பும் இவருக்குண்டு. பம்பாய் தமிழ்ச் சங்கம், கல்கத்தா கலைக் கழகம், தில்லி தமிழ் நாடகச் சங்கம், சென்னையிலுள்ள பல சபாக்கள், மன்றங்கள் போன்றவற்றால் பொன்னாடை போர்த்திச் சிறப்பிக்கப்பட்ட பெருமைக்குரியவர் இவர்.

பிறவி நாடகக் கலைஞராக விளங்கும் இவர், மேலும் மேலும் நாடகக் கலை வளரவும் பல்கலைக் கழகங்களும் இப் பணியில் ஈடுபடவேண்டும் எனவும் விழைகின்றார்.

நன்றியுரை

திரு. எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம் அவர்களின் இச்சொற்பொழிவுகளை நூலாக்க இசைவு தந்த துணைவேந்தர் பேராசிரியர் சை. வே. சிட்டிபாபு அவர்களுக்கும் பல்கலைக்கழக ஆட்சிக் குழுவிற்கும் எங்கள் நன்றி உரித்தாகுக.

பாரதிகலைஞர் எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம் அவர்கள் இந்நூலில் வெளியிடுவதற்காகத் தம் வாழ்க்கைக் குறிப்புகளை அனுப்பி உதவியமைக்கு எம் நன்றி உரியதாகும்.

இந்நூல் வெளியிடுவதற்காக தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் படத்தினை அனுப்பி உதவிய திரு தி. க. பகவதி அவர்களுக்கு நன்றி கூறக்கடமைப்பட்டிருக்கிறோம்.

இந்நூல் அச்சேறுங்கால் எல்லாவகையாலும் உறுதுணையாயிருந்த பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த்துறை விரிவுரையாளர் திரு சு. வேங்கடராமன் அவர்களுக்கும், அச்சுப்படிகளைத் திருத்தி உதவிய விரிவுரையாளர்கள் செல்வி அ. சாந்தா அவர்களுக்கும், திருமதி சரசுவதி வேணுகோபால் அவர்களுக்கும் எம் நன்றி உரியதாகும்.

பதிப்பாசிரியர்கள்

உலக நோக்கில்
நாடகக் கலை வளர்ச்சி

முதல் நாள் சொற்பொழிவு
14-10-74

பெருமதிப்பிற்குரிய பல்கலைக் கழகத் துணைவேந்தர் அவர்களுக்கும், பேராசிரியப்பெருமக்களுக்கும், மாணவ நண்பர்களுக்கும் என் வணக்கங்கள்!

இன்று நான் பேசப்போகும் பொருள் நாடகம் பற்றியது. நாடகத்துறையில் நான் சேர்ந்து, ஏறத்தாழ நாற்பத்தி எட்டு ஆண்டுகள் கழிந்துவிட்டன. என் இளமைப் பிராயமும், வாலிபப் பருவமும், இன்றைய வயோதிகப் பருவமும், நாடக மேடையிலேயே கழிந்துபோனவை; கடந்து கொண்டிருப்பவை 'நாடகமே உலகம்' என்பது நம் ஆன்றோர் வாக்கு.

"All the world is a stage
And all the men and women are players"

என்று உலக மகாகவி ஷேக்ஸ்பியர் 'மனிதனின் ஏழு பருவங்கள்' (Seven Ages of Man) என்ற பாடலில் கூறுகிறார். நாடகமான ஒரு வாழ்க்கையில் நாடகத் துறையையே வாழ்க்கையாகக் கொண்ட ஒருவனின் அநுபவப் பேச்சுக்களைத்தான் நீங்கள் கேட்கப்போகிறீர்கள்.

நான் நாடகத் துறையில் சேர்ந்தபொழுது எனக்கு வயது பதின்மூன்று. முதலில் ஆர்வ மிகுதியால், வீட்டிற்குத் தெரியாமல் நான் தொழில் முறையில் பயில்வித்த நாடகக் குழுக்களுள் ஒன்றான டி. கே. எஸ் குழுவில் சேர்ந்தேன். அன்று அதன் பெயர் மதுரை ஸ்ரீ பாலஷண்முகானந்த சபா. அங்கு நடிப்புத் தொழிலுடன் தமிழார்வமும் இலக்கியத்தில் ஈடுபாடும் எனக்கு உண்டாயிற்று.

இலக்கியத்தில் எனக்கேற்பட்ட ஈடுபாட்டின் காரண-மாக நான் பல நாடக நூல்களைப் படிக்க நேர்ந்தது. இன்னமும் படித்துக்கொண்டிருக்கிறேன்.

எந்த ஒரு மனிதனின் வாழ்வும் உண்பதும் உடுப்பதும் உறங்குவதுமாகவே இருந்துவிடக்கூடாது. மனிதன் தன்னைப் பற்றியும், தன்னைச் சார்ந்துள்ள சமுதாயத்தைப் பற்றியும், தான் வாழும் சமகாலப் பொருளாதாரக் கண்ணோட்டத்தைப் பற்றியும், அரசியல் நிலவரங்களைப் பற்றியும், பண்பாட்டுத் துறை பற்றியும் அறிந்து கொள்ள வேண்டும்.

ஒரு சமுதாயம் என்பது பலகோடி தனிப்பட்ட மனிதர்-களின் சங்கமம்தானே? எனவே, மேற்சொன்ன நான்கு வித நினைவோட்டங்கள் (Consciousness) அவனுக்கு இருக்க வேண்டிய ஓர் அவசியம் ஏற்படுகிறதல்லவா? தனி மனிதனுக்குப் பொருந்தக்கூடிய இந்த வாதம் ஒரு சமுதாயத்திற்கும் பொருந்-தும் எனவும் ஆகிறது. எனவே, ஒரு சமுதாயம், மீண்டும் சொல்-கிறேன், நான்குவிதமான நினைவோட்டங்களை உடையதாய் இருக்க வேண்டும். அவை முறையே,

1. Economic Consciousness — பொருளாதார உணர்வு
2. Social Consciousness — சமுதாய உணர்வு
3. Political Consciousness — அரசியல் உணர்வு
4. Cultural Conscionsness — (கலாசார) பண்பாட்டுத் துறை உணர்வு

இந்த நான்கையும் சமுதாயம் என்னும் சதுரத்தை உரு-வாக்கும் கோடுகள் எனலாம். இவற்றில் ஏதேனும் ஒன்று குறைந்தால் கூட அச்சதுரம் முழுமையடைய முடியாது என்பது தெளிவு.

முதலில் குறிப்பிட்ட மூன்று நினைவோட்டங்களைப் பற்றி நான் இங்கே ஆராயப் போவதில்லை. நான் நாடகக் கலைஞன் என்ற முறையில் பண்பாட்டுத் துறையைப் பற்றி மட்டுமே பேசப்போ-கிறேன். ஆனால் இவை ஒன்றோடொன்று இணைந்திருப்பதால் ஆங்காங்கே நான் மற்றவற்றையும் அணுக நேரிடலாம்.

பண்பாட்டுத் துறை என்பது ஒரு பொதுவான சொற்றொடர். இதில் இலக்கியம் கலை இரண்டுமே அடங்கும். இலக்கியத்தில் வசனம், கவிதை, நாடகம், விமரிசனம் இவை இடம் பெறும். கலையின்பால் இசை, நாட்டியம், நாடகம், ஓவியம், சிற்பம் இவையும் இடம்பெறும்.

நாடகக் கலை இலக்கியத்திலும், கலையிலும் தனக்கென ஓர் இடத்தை உருவாக்கிக் கொள்ளும் ஆற்றல் பெற்றதாயுள்ளது.

தமிழிலக்கியப் பிரிவிலும் கூட முப்பிரிவு என இயல் இசையுடன் சேர்ந்தே நாடகம் குறிப்பிடப்படுகிறது. எனவே, நாடகத்தின் தோற்றம் தொன்மையானது என்பதோடல்லாமல் அதற்கென ஒரு வரலாறு உண்டென்பதும் தெளிவாகிறது.

நாடகத்தின் வரலாற்றைப் பற்றிப் பேச முற்படுமுன் நான் ஒன்று கூற ஆசைப்படுகிறேன். இனம், மொழி, நாடு என்ற சமுதாய, பூகோள எல்லைகளை மீறி நிற்பதுதான் கலை. ஆகவே, நானும் இத்தொன்மையான கலை,பண்பாட்டுத்துறையின் வளர்ச்சிக்கு வரலாற்று ரீதியாக எத்தனை தூரம் உதவியுள்ளது என்பது பற்றிக் கூற நினைக்கிறேன். சர்வதேச அடிப்படையில் இதை அணுகுவதே சாலச் சிறந்தது என்ற என் முடிவை நீங்கள் வரவேற்பீர்கள் என்று நம்புகிறேன்.

தமிழ் இலக்கியங்களில் நாடகம் என்ற சொற்பிரயோகம் காணப்படுகிறது. சிலப்பதிகாரத்திலும் கூட இதுபற்றிச் சற்று விரிவாகக் காணப்படுகிறது. ஆனாலும் கூட தமிழிலக்கியத்தில் கவிதை பெற்ற ஒரு இடத்தை நாடகம் பெறவில்லை என்பது என் கருத்து. தவிர நாடகநூல் என்று சங்ககால இலக்கியத்திலும் சரி, பிற்பட்ட இலக்கிய காலங்களிலும் சரி, தனிப்பட்ட ஏதும் இருப்பதாக என் சிற்றறிவுக்குப் புலப்படவில்லை. நான் இப்படிக் கூறும்போது இதை ஒரு அவசரமான கணிப்பு என்றோ, மேலெழுந்தவாரியான ஒரு அபிப்பிராயம் என்றோ யாரும் தவறுதலாகப் புரிந்து கொள்ளக்கூடாது. தமிழிலக்கியத்தில் நல்ல பயிற்சியும், புலமையும் பெற்ற என் நண்பர்களில் சிலரும்கூட என்னுடைய இந்த ஐயப்பாட்டை, இந்தக் கருத்தை மறுக்கவில்லை.

சிலப்பதிகாரம் நாடக நயம் மிகுந்த ஒரு காவியம். அதுவே போன்று மற்ற நான்கு காப்பியங்களும், ஐம்பெருங் காப்பியங்கள் எனக் காணப்படுகின்றனவே தவிர மேலை நாட்டினரது நாடக நூல்கள் போன்று இங்கே இல்லை. நான் இதைச் சொல்லும்போது மிகுந்த துயரமடைகிறேன். காரணம் நம் முன்னோர்கள் கவிதைக்குக் கொடுத்த முக்கியத்துவத்தை நாடகத்திற்குக் கொடுக்கவில்லை என்பதே.

எனவே, உலக ரீதியில் ஆராயப் புகும்போது கிரேக்க, உரோமானிய, வடமொழி நாடகங்களைப் பற்றிச் சொல்ல வேண்டியுள்ளது.

கிரேக்க நாடகங்கள்:

முதலில் கிரேக்க நாடகங்களைப் பற்றிப் பார்ப்போம்.

இராமாயண, மகாபாரத இதிகாசங்களினின்று பாரத நாட்டின் பன்மொழி இலக்கியங்கள் வளர்ந்தது போல் கிரேக்க நாட்டில் ஹோமர் என்ற அந்தகக் கவிஞனுடைய ஒடிஸி (Odyssey), இலியத் (Illiad) என்ற காவியங்கள் இலக்கியம் வளர வழி வகுத்தன எனலாம்.

பண்டைய கிரேக்க நாடகாசிரியர்களுள் ஸோபக்ளிஸ், அரிஸ்டோபனிஸ் என்ற இருவரின் பெயரே நமக்கு நன்கு தெரிய வருகின்றது. இவர்களுள் ஸோபாக்ளிஸ் என்பான் ஏறத்தாழ தொண்ணூற்று ஓராண்டு உயிருடன் இருந்து நாடகம் எழுதி இலக்கியம் வளர்த்தான் என்பர். ஸோபக்ளிஸின் 'எடிபஸ் வேந்தன்' (Oedipus Rex) என்னும் நாடகம் இன்று வரையில் பிரபலமாயுள்ள நாடகமாகும். பாரதீய சாகித்திய அகாதெமி தமிழிலும்கூட ஒரு மொழிபெயர்ப்பு வெளியிட்டுள்ளது. தாயைப் பெண்டாள வந்தவன் கதை என்ற விக்கிரமாதித்தன் கதை போன்று இதில்வரும் கதாநாயகனை எடிபஸ் வேந்தன் தெய்வ சாபத்தின் மூலம் தன்னை ஈன்றெடுத்தவளையே மனைவியாக அடைந்து, அவள் மூலம் மகப்பேறும் அடைகிறான். இறுதியில், தான் எவளுடைய கர்ப்பத்தில் வசித்தானோ அவளுக்கே கர்ப்ப-

தானம் செய்த பாவத்தைச் செய்தவனுகி விட்ட உண்மையை அறிந்து, தன் பார்வையைப் போக்கிக் கொண்டு உயிரை விடு-கிறுன். இந்த நாடகத்தில் ஆசிரியர் கூறும் கருத்தாவது 'தன் மரணப்படுக்கையில் எவனெருவன் தன்னுடைய கடந்த காலத்-தில் தான் வாழ்ந்த விதத்திற்காக வருத்தப்பட வேண்டாமல், நன்னெறியில் வாழ்ந்து மனஅமைதியுடன் மரிக்கிருனே அவனே உண்மையில் பேறுபெற்றவன்' என்பதாகும்.

கிரேக்க நாடகங்களில் தேவதைகளும், பைசாசங்களும் வரும். ஆசிரியர் தான்சொல்ல விரும்பும் சமுதாயப்பாதிப்புடைய கருத்துக்களைப் பல தெய்வப்பாத்திரங்களின் மூலமும், நிமித்தகர்-கள் முதலானோர் மூலமும் குறிப்பிடுவது வழக்கமாயிருந்தது. இது அந்தக் கால கட்டத்தில் உலகெங்கிலும் பரவியிருந்த ஒரு பொது வழக்கமாயிருந்தது எனலாம்,

எடிபஸ் மன்னனின் கதையே இருபதாம் நூற்றுண்டின் மனேதத்துவ அறிஞர் டாக்டர் ஸிக்மண்ட் பிராய்டின் (Sigmund Freud) 'மாத்ருமோஹ உணர்வு' ('Oedius Complex') என்ற மனேதத்துவக் கூற்றின் அடிப்படை எனக் கேள்விப்பட்டுள்-ளேன். மனேதத்துவம் போன்ற துறைகள் வளர இலக்கியம் வழிகோலியுள்ளது என்பதற்கு இது ஓர் உதாரணமே.

அரிஸ்டோபனிஸ் நையாண்டி நாடகங்கள் (satire) எழுதினுன் என்று தெரிகின்றது. புதிய பணக்காரர்களைப் பற்றி-யும், அவர்களுடைய ஆர்ப்பாட்டம், ஆணவம், இவைகளைப் பற்றியும், போலித்தனமான அவர்களுடைய வாழ்க்கையைப் பற்றிய கணிப்புகளைப் பற்றியும் நாடகத்தில் அவன் சாடி-யுள்ளான்.

அரசியல் நையாண்டி நாடகமாகத் 'தவளைகள்' என்று குறியீட்டுத் (Symbolic) தலைப்பிட்டு ஒருநாடகம் எழுதியுள்ளான். போரின் கொடுமைகளைப்பற்றியும், அதனுல் பெரிதும் பாதிக்கப்-படும் பெண் வர்க்கத்தின் வாழ்க்கைப் பிரச்னேயைப் பற்றியும், தாய்க்குலம் பொதுவாக உலகெங்கிலுமே போரை விரும்புவ-தில்லை என்பது பற்றியும் 'லிஸிஸ்ட்ராடா' (Lysistrata) என்ற நாடகத்தில் வலியுறுத்துகிறுன்.

அரிஸ்டோபனிஸ் ஒரு மக்கள் எழுத்தாளன். அவனுடைய கதா பாத்திரங்கள் அன்றையக் கிரேக்கர்கள். அவர்களுடைய பிரச்னைகளை மையமாக வைத்தே அவன் எழுதியுள்ளான். 'தவளை-கள்' நாடகத்தில் அரசியல்வாதிகள் என்போர் மழைக்காலத்தில் ஓயாது சத்தமிடும் தவளைகளைப் போன்றவர்களே, சாமானிய மக்களின் மனத்தில் பல குழப்பங்களை உருவாக்கி, தம்-முடைய வாக்கு வன்மையினுல் செல்வாக்கு பெற்று, அதி-காரத்தைக் கைப்பற்ற நினைப்பவர்களே என்பதைக் காட்டுகிருன். எக்காலத்துக்கும் அரசியல்வாதிகளுக்குப் பொருந்தக்கூடிய இக்-கருத்தை ஒரு மேதாவிலாசம் பொருந்திய நாடகாசிரியன்தான் எழுத முடியும்.

கிரேக்க நாடகங்கள் திறந்த வெளியரங்குகளில் நடை-பெற்றன என்று அறிகிருேம். சில பாத்திரங்களை உருவகப் படுத்துவான்வேண்டி கதகளி நாட்டியத்தில் பயன்படுத்துவது போன்றமுக அணிகளை அவர்கள் பயன்படுத்தினர். மேலும் நம்-முடைய தொன்மையான நாடகங்களில் வரும் சூத்ரதாரி போன்று நாடகக் கதையை அவ்வப்பொழுது பார்க்கும் மக்க ளுக்குஎடுத்துச் சொல்ல இசைக் கருவிகளுடன் பாடிக் காட்டும் பாணர்களும் பயன்படுத்தப்பட்டனர்.

ஜனநாயக அரசியலில் சிறந்து விளங்கிய கிரீஸ் தேசம் நாடகக் கலையைப் போற்றி வளர்த்ததில் ஆச்சரியமில்லை.

'கலை என்பது மக்களுடைய மனத்தில் சத்தியத்தைப் பற்றிய தெளிவையும், அதனை வாழ்வில் கடைப் பிடிக்க வேண்டிய அவசியத்தையும் எடுத்துச் சொல்லும் ஒரு சாதனமாகவே இருக்க வேண்டும். உண்மை எது, போலி எது என்ற யதார்த்த-மான அனுபவத்தை உண்டுபண்ணக் கூடியதாக இருக்க வேண்-டும்' (பிளாட்டோவின் அரசியல் - வெ. சாமிநாதசர்மா) என்று ஸோபக்ளிஸ் காலத்தில் வாழ்ந்தவனும் மகா ஞானியுமாகிய ஸாக்ரடீஸ் கூறுகிருன்.

கலையின் அடிப்படை நோக்கம் மனித வாழ்வின் பயனை, பிறவியெடுத்ததின் அவசியத்தை மனிதன் உணரும்படி செய்வதைத்தவிர வேறென்னவாக இருக்க முடியும்?

ரோமானிய நாடகங்கள்:

இனி ரோமானியர் நாடகங்களைப் பற்றிப் பார்ப்போம். ரோமானியர்கள் கிரேக்கர்களின் இலக்கியத்தினின்றும் அடிப்படைகளைப் பெற்றனர். பிளாடஸ் (Platus) என்ற நாடகாசிரியன் ஸோஃபக்ளிஸைப் பின்பற்றி துன்பியல் நாடகங்களும், அரிஸ்டோபனிஸைப் பின்பற்றி இன்பியல் நாடகங்களும் எழுதியுள்ளான் என்று தெரிகிறது. ரோமானியர்கள் கிரேக்க நாகரிகத்தையே பண்பாட்டுத் துறையில் பெரிதும் சுவீகரித்துக்கொண்டார்கள் என்று அறிகிறோம்.

நாடகத்திற்கு இலக்கிய அந்தஸ்து கிடைக்க கிரீஸைச் சேர்ந்த அரிஸ்டாடில் என்ற மேதை வழிவகுத்தான் என்பர். நாடகம் என்னென்ன அம்சங்களை உடையதாய் இருக்கவேண்டுமென்ற அமைப்பு முறையை அவன் உருவாக்கிக் கொடுத்தான்.

நாடக ஆரம்பம், மத்திமம், முடிவு

பாத்திரங்களின் அமைப்பு முறை

காட்சி முறை

சொல்லப்பட வேண்டிய கருத்துக்கள்

மேடை அமைப்பு முறை

நடிகர்களின் இலட்சணங்கள்

நாடகாசிரியனின் யுக்திகள்

எனப் பல்வேறாகக் கணித சாஸ்திரத்தில் ஒரு புதிரை விடுவிக்கப் பிரயோகப்படுத்தப்படும் வாய்பாடு (formula) போன்ற வழிமுறையை வகுத்தவன் அரிஸ்டாட்டில். அரிஸ்டாடிலின் செல்வாக்கு ஏறத்தாழ இருபத்திரண்டு நூற்றாண்டுகள் மேனாட்டில் குறையாமல் இருந்தது. அரிஸ்டாடிலின் நாடக முத்திறம் (Dramatic Trinity of Aristotle) என்று இதை நாடக இலக்கிய வல்லுநர் குறிப்பிடுவர்.

அரிஸ்டாடிலின் சட்டதிட்டம், நாடகம் ஒரு வரையறுத்த எல்லைக்குள் இயங்கவேண்டிய கட்டாயத்தை உருவாக்கியது. இதனை மாற்றியமைத்த பெருமை கி.பி. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் நார்வேயில் பிறந்து நாடகசிரியராய் உலகப் பெரும்புகழ் பெற்று விளங்கும் ஹென்றி இப்ஸனையே சாரும். இப்ஸனைப் பற்றியும் அவர் புதிய நாடகத்திற்கு ஆற்றிய அருந்தொண்டினைப் பற்றியும் பிறகு பார்ப்போம்.

வடமொழி நாடகங்கள் :

இவைகளின் தோற்றம் வடமொழி இலக்கிய வரலாற்று ஆசிரியர்களுக்கே புதிராயுள்ளது. காரணம் காலகட்டங்களின் கிரமத்தில் ஓர் இலக்கிய வரலாறு நம் முன்னோர்களால் எழுதப்படாததே. வடமொழி இலக்கிய வரலாற்றையும் வரிசைப்படுத்தி எழுதிய பெருமை ஜெர்மானிய அறிஞர்களுக்கே உரித்தாகும். மாக்ஸ் முல்லர், கீத், ஓல்டன்பெர்க் போன்றவர்களே வேதங்களுக்கும், உபநிடதங்களுக்கும், இலக்கிய நூல்களுக்கும் விரிவான முறையில் ஆராய்ந்து ஆய்வுரை எழுதியுள்ளனர்.

வடமொழி நாடகக் கலை பிரம்ம தேவனால் உருவாக்கப்பட்ட கடைசி வேதம் என்று கூறுவதுண்டு. வேதநூல்களுக்குத் தரப்பட்ட முக்கியத்துவம் நாடகக் கலைக்கும் தரப்பட்டது என்ற ஒருண்மை இதனின்றும் தெரிய வருகிறது. வடமொழி நாடகங்கள் விசேஷ காலங்களில்தான் நடத்தப்பட்டன. மழைபொய்த்த காலத்தில் வருண பகவானையும், இந்திரனையும் மகிழச் செய்ய அரசர்கள் பூஜைகள் செய்தனர். அப்போது நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டன. திருவிழாக் காலங்களிலும் நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டன.

நாடகங்களை அரசர்களும், செல்வம் மிகுந்த பிரபுக்களுமே ஆதரித்தனர். சாதாரண மக்கள் அவற்றைக் கண்டுகளிக்க அனுமதி பெற்றனர்.

இந்த நாடகங்கள் பெரும்பாலும் உத்தர ராம சரிதை, கிருஷ்ணனுடைய லீலைகள் இவை பற்றியே இருந்தன. மறத்தை அறம் நின்று வெல்லும் தன்மையுடையது என்ற கருத்தே இவை-

களில் பெரும்பாலும் வலியுறுத்தப்பட்டது. ஸ்ரீ கிருஷ்ணன் கம்ஸனை வதை செய்த கதை மீண்டும் நடிக்கப்பட்டது. ஸ்ரீ கிருஷ்ணனின் அவதார மகிமை மிகவும் பிரபலமடையத் தொடங்கியது,

நாடகத்தின் வரைமுறைகளும், யார் எவர் எவ்வப் பாத்திரங்களை ஏற்று நடிக்கலாம் என்ற திட்டமான போக்கு,எம்மாதிரியான கருப்பொருளை நாடகத்திற்கு ஏற்றதாகக் கொள்ளலாம் என்ற ஒரு நியதி இவைகளைப் பதஞ்சலி என்பவரே முதன்முதலில் வகுத்துத்தந்தார் என்பர். பதஞ்சலியின் இலக்கிய நோக்கு, நாடகக்கலை, வளரும் சமுதாயத்தில் அது பெறும் அந்தஸ்து இவைகளைப் பூரணமாகப் புரிந்துகொண்ட ஒன்று எனலாம். நாடகம் என்பது வெறும் பொழுதுபோக்கு அம்சமாக மட்டுமில்லாது, பார்க்கும் மக்களின் மனத்தில் பெரியதொரு பாதிப்பை ஏற்படுத்தக்கூடியது என்பதை பதஞ்சலி நன்கறிந்தவர் எனலாம். ஏறத்தாழ கி.பி.140-ல்இவர் இருந்திருக்கக் கூடுமெனச் சொல்லப்படுகிறது. நாடக இலக்கியத்தின், கலையின், ஒரு வலுவான தன்மையைப் புரிந்துகொண்ட இவர் அதற்கான நியதிகளை, வரைமுறைகளை வகுத்துச் சென்றதில் வியப்பில்லை.

நாடக இலக்கண நூல் ஒன்றை எழுதிய பெருமை 'பரத முனி' என்பவரையே சாரும். பரதருடைய 'நாட்டிய சாஸ்திரம்' என்ற நூலே இந்தியத் துணைக் கண்டத்தில் முதன்முதலில் நாடகக் கலைக்கு ஒரு விளக்கம் தரும் நூலாக அமைந்தது என்பர். இவர் காலம் கி.பி. 200-ம் ஆண்டு என்பார் கீத் (Kieth)என்னும் மேனாட்டறிஞர். இவர் வாழ்ந்த காலத்தைப் பற்றிய சர்ச்சை நமக்குத் தேவையில்லை. அதை இலக்கிய வரலாற்று ஆசிரியர்களுக்கே விட்டுவிடுவோம். இவர் செய்த இலக்கியப் பணி பற்றி நாம் தெரிந்துகொண்டால் போதுமானது என்றே கருதுகிறேன்,

(பரத முனியின் 'நாட்டிய சாஸ்திரம்' நாடகங்களை அவற்றின் தன்மைக்கேற்பப் பிரிக்கின்றது. நாடகங்கள் எவ்வாறு எழுதப்பட வேண்டும் என்பதை விளக்குகிறது. துன்பியல் முடிவைக் கொண்ட நாடகங்கள் அறவே வெறுக்கப்பட்டன. அதுவே போன்று மக்களின் மனத்தில் அருவருப்பையும், கல-

வரத்தையும் உண்டு பண்ணக்கூடிய கதைகளும் விலக்கப்பட்டன. நாடகம், பார்க்கும் மக்களின் மனத்தில் எத்தகைய 'ரஸாநுபவத்தை' ஏற்படுத்தக்கூடும்; அதனால் எத்தகைய கருப்பொருளை நாடகமாக்கலாம் என்று பரதமுனி விளக்கிக் கூறுகிறார். கதாநாயக - நாயகிகளின் இயல்புகள் எவ்வாறிருக்க வேண்டும்; அவர்கள் எத்தகைய காரியங்களைச் செய்யக்கூடும் என்பதற்கும் அவர் வரையறை செய்திருக்கின்றார். கதாநாயகனாக நடிக்கவரும் கலைஞனின் முக, உருவ அமைப்பு, கதாநாயகியாக நடிக்கவரும் பெண்மணியின் அங்க இலட்சணங்கள் இவற்றைப் பற்றியும் கூறுகிறார். உப பாத்திரமேற்று நடிப்போரின் தோற்றங்களும் விதூஷகனின் தோற்றமும் எவ்வாறிருக்க வேண்டும் என்று கூறுகிறார்.

'இந்து நாடகக்கலை, குடும்ப வாழ்க்கை முறையைப் பற்றியும், வீரமான வாழ்க்கையைப் பற்றியும் அமைகிறது. கற்பனையினால் எழுந்த இலக்கியமாகவும் பாரம்பரியமாக வந்த இதிகாச புராண கதாபாத்திர குணாதிசயங்களுடன் கூடியதான பல்வகை பேதங்களைத் தன்னுள் கொண்டதாகவும் சிறந்து காணப்படுகிறது' என்பார் 'வில்ஸன்' (Wilson) என்ற மேனாட்டறிஞர்.

வடமொழி நாடகங்களில் கதைப் பின்னல் (Plot) என்று சொல்லப்படும் நாடகக் கதையும், பாத்திர அமைப்பும் கவிதை நடைக்காக சமரசப்படுத்தப்பட்டன. ஆசிரியர்கள் நாடக இலக்கியத்திற்கென விதிக்கப்பட்ட கட்டுப்பாடுகளுக்குட்பட்டு, வர்ணனை செய்யக்கூடிய இடங்களில் மட்டும் சற்றுத் தாராளமாக இருந்தனர் எனலாம்.

உபமான உபமேயங்கள், உருவகப்படுத்திச் சொல்லுதல், விதூஷகர்களின் ஒரேமாதிரியான நகைச்சுவை உரையாடல்கள் இவை அந்நாடகங்களில் மிகுதியாகக் காணப்படுபவை.

நாடகச் சம்பவங்களும், கதாநாயக நாயகியரின் சந்திப்பு நிகழ ஏற்படுத்தப்பட்ட சூழல்களும் அநேகமாக ஒன்று போலவே எழுதப்பட்டன (stereotype). எடுத்துக்காட்டாக, மதம்பிடித்த யானையின் துரத்தலிலிருந்து கதாநாயகியை மீட்கும் நாயகர்கள் அதிகம் உருவாக்கப்பட்டார்கள்.

கதாநாயகன் கல்யாண குணம் பொருந்தியவனுகவும், வீரம் மிக்கவனுகவும், ஒழுக்கசீலனுகவும் படைக்கப்பட்டான். அவனுக்குச் சற்று மாற்றுக் குறைந்தவன் நண்பனுகவும், கதாநாயகன் சோகத்தில் ஆழ்ந்தபோதோ, அல்லது நாயகியை அடைய முடியாது கலவரப்பட்டு நிற்கும் போதோ அவனுடைய மனத்தில் மகிழ்ச்சி ஏற்படுமாறு பேச விதூஷகன் படைக்கப்பட்டான். விதூஷகன் பல கோணங்கித்தனங்களைச் செய்தும், நாட்டின் அக்கால நிலவரத்திற்கேற்ப இரு பொருள் படப்பேசியும் சர்க்கஸில் பபூன் செய்வதுபோல் போலிநடிப்புச் (mimicking) செய்தும் சிரிப்பு மூட்டுவான்.

கதாநாயகி சிறந்த குணவதியாகவும், அழகு நிரம்பியவளாகவும், நடனம், சங்கீதம், இவைகளில் தேர்ச்சி பெற்றவளாகவும் படைக்கப்பட்டாள். அவளுடைய தோழியர் கதாநாயகனுடைய தோழர்களைப் போலவே சற்று மாற்றுக் குறைவாக, அவளை உற்சாகப்படுத்தப் படைக்கப்பட்டனர்.

மற்ற பாத்திரங்கள் நாடகத்தின் போக்கிற்கு உறுதுணையாகப் படைக்கப்பட்டனர்.

தனிமொழி நடிப்பு (soliloquy) பெரிதும் விரும்பப்பட்டது. நாயகனும் நாயகியும் நிச்சயம் ஒரு தனி மொழியாவது பேசுவர். இதன்மூலம் நாடகம் பார்க்கும் மக்களின் மனத்தில், அப்பாத்திரங்களின் விசேஷத் தன்மை, ஒரு பாதிப்பை ஏற்படுத்தும் அளவுக்கு இருந்தது எனலாம்.

இனி அக்கால 'அரங்க அமைப்பு' (theatre) முறையைக் கவனிப்போம்.

வடமொழி நாடகங்கள் ஆலயங்களில் குறிப்பாக திருவிழாக் காலங்களில் நடத்தப்பட்டன. அரசவையிலும் நடத்தப்பட்டன. ஆற்றங்கரைகளிலும் நடத்தப்பட்டன.

நாடக அரங்கங்கள் அவைகளின் மேடை அமைப்புக்கும் பரப்புக்கும் ஏற்றவாறு மூவகையாகப் பிரிக்கப்பட்டிருந்தன:-

1. விக்ரிஷ்டா	:	162 அடி நீளமுள்ளது. மலைக் குகை போன்ற வடிவமைப்புக் கொண்டது.
2. சதுஸ்ரா	:	76 அடி நீளமுள்ளது. அரசர்கள் அவையில் இருந்து வந்தமேடை அமைப்பு முறை.
3. திரியஸ்ரா	:	முக்கோண வடிவமுடையது. சாதாரண மக்கள் கூடுமிடத்தில் அமைக்கப்பட்டது.

மேடை பொதுவாக இரண்டு திரைச் சீலைகளை உடையதாய் இருந்தது. ஒப்பனை அறை மேடையின் ஒரு பகுதியே. மக்கள் உட்கார்ந்து பார்க்குமிடம் அவரவருடைய சமுதாய அந்தஸ்திற்கேற்பப் பிரிக்கப்பட்டிருந்தது

மேடையில் காட்சி அமைப்புக்களும்கூட யுக்தியுடன் கையாளப்பட்டன (Improvised stage). ஒரு நிலைக்களனைப்பற்றிய யூகம் மக்கள் மனத்தில் உருவாக்கும் அளவிற்குக் காட்சிகள் அமைக்கப்பட்டன. பெரும்பாலும் மக்களுடைய கற்பனைக்கே நிலைக்களன்கள் விடப்பட்டன. மேலும் விதூஷகன் தன்னுடைய அங்க சேஷ்டைகளினால் நிகழ்ச்சி நடக்குமிடம் இன்னதுதான் என்று பாவம் காட்டுவான். மேடையின் கடைசிப் பகுதி நாடகத்தினுள் நாடகம் போன்ற நிகழ்ச்சிகள் வருமேயானால் அவைகளை நடத்தப் பயன்பட்டது.

நாட்டிய சாஸ்திர இலக்கணம் நாடகம் வளர வழி செய்தது.

மகாகவி காளிதாசன், ஹர்ஷன், பவபூதி, பட்டநாராயணன், விசாகதத்தன் முதலிய நாடகாசிரியர்கள் பரதமுனியின் இலக்கண வரம்பைக் கூடுமானவரையில் மீறவேயில்லை. பரதமுனிக்கு முற்பட்ட காலத்தவரான பாஸன் (Bhasa) என்னும் அறிஞர் அக்காலத்திலிருந்த கட்டுதிட்டங்களுக்குட்பட்டு எழுதினார் என்று தெரிகிறது.

பாஸனின் நாடகங்களை வடமொழி நாடகக் கலையின் தோற்றத்திற்கு வித்திட்டவை என்று சொல்லலாம். வடமொழி நாடக இலக்கியத்திற்கு முன்னோடி பாஸன் என்பர். அவர் காலத்தில் நாடகக் கலைஞர்களும், நாடகாசிரியர்களும் சமுதாயத்தில் சரியாக கௌரவிக்கப்படவில்லை. நாடகத்துடன் தொடர்பு கொண்டிருந்தவர்கள் சமுதாய மேல்வகுப்பாரால் அங்கீகரிக்கப்படவில்லை. இருந்த போதிலும் அவர் தம்முள் எழுந்த உத்வேகத்தைக் கட்டுப்படுத்த முடியாமல் இக்கலைக்கெனத் தம் அறிவாற்றலைப் பயன்படுத்தினர்.

உலக மகா கவிகளுள் ஒருவரெனப் போற்றப்படும் காளிதாசன் வடமொழி இலக்கியத்தில் ஒரு துருவ நட்சத்திரமாக விளங்குகிறார். இவருடைய கவித்திறன், சொல்லாட்சி, கற்பனை வளம் இவைகளை, இவருடைய மூலத்தின் மொழிபெயர்ப்பு நூல்களைப் படிக்கும்போதே நம்மால் உணரமுடிகிறது. மூல நூலையே படித்தவர் பெரும்பேறு பெற்றவர்களே.

ஜெர்மானியக் கவிஞனும், நாடகாசிரியனுமான மகாகவி கதே (Goethe) இவருடைய 'சாகுந்தலம்' நாடகத்தைப் படித்து இன்புற்றவன்.

'ஆத்மா மலர்ச்சி பெறுகிறது. குதூகலிக்கிறது. நிறைவு பெறுகிறது; விண்ணும் மண்ணும் இரண்டறக் கலந்த இன்ப வாரிதியில் திளைக்கிறது; என்னுள் இப்பரவசத்தை ஏற்படுத்தும் உன்னை நான் 'சாகுந்தலம்' என்று உச்சரிக்கும் வேளையிலேயே எல்லாம் தன்னிறைவு பெறுகிறது'என்று வாழ்த்தி வணங்குவான் கதே.

'திறமான புலமையெனில் வெளிநாட்டா ரதை
வணக்கஞ் செய்தல் வேண்டும்'

என்னும் அமரகவி பாரதியின் வாக்கினை இங்கு நாம் நினைவு கூர்தல் தகும்.

காளிதாசன் அழகியல் உணர்வு நிரம்பப் பெற்றவன். அவனுடைய உபமான உபமேயங்கள் இதற்கு சாட்சி கூறும். இவனுடைய நாடகங்களில் மாளவிகாக்னி மித்ரம், சாகுந்தலம்,

விக்ரமோர்வசீயம் என்பவை புகழ்பெற்றவை. நாடகத்தைச் சொல்லும் பாணியிலும், பாத்திரப் படைப்பிலும்' பாத்திரங்களின் மனப்போராட்டங்களைச் சித்திரிக்கும் விதத்திலும் இவன் தன்னிகரற்று விளங்குகிறான். இன்றைய கால கட்டத்திலும் கூட காளிதாசனின் மேதாவிலாசம் நின்று நிலைத்திருப்பதற்குக் காரணம் இவன் எழுதிய நாடகங்களில் உலகப் பொதுத்தன்மை நிரம்பி இருப்பதுதான். இங்கே நான் நாடக இயலின், இலக்கியத்தின் சில முக்கியப் பிரிவுகளைப் பற்றிச் சொல்ல ஆசைப்படுகிறேன்.

ஒரு நாடகம் வெறும் பொழுதுபோக்கு நாடகமா அல்லது இலக்கியத் தரமான நாடகமா என்பதை நாம் முதலில் புரிந்து கொள்ள வேண்டும்.

நாடகங்களில் பல்வகைப் பிரிவுகளைப் புரிந்து கொள்வது இந்த அணுகலுக்குப் பயன்படும் என்று எண்ணுகிறேன்.

கருத்து நாடகம் (Thematic play) : ஒரு குறிப்பிட்ட கருத்தை வலியுறுத்த எழுதப்படும் நாடகம்.

பாத்திர நாடகம் (Character Play) : ஒருசில மனித குணாதிசயங்களைக் காட்டும் நாடகங்கள். இதில் குழப்பம் வந்து விடக்கூடாது. உதாரணமாக ஒதெல்லோ, ஹாம்லெட் போன்ற பாத்திரப் படைப்புக்களில்.நாம் அதிசயித்து நிற்கிறோம். ஷேக்ஸ்பியரின் கதாநாயகர்களில் துன்பியலில் சித்தரிக்கப்படும் இந்த இரண்டு நாயகர்களுக்கு ஈடாக இன்னமும் எவரும் படைக்கப் படவில்லை என்றால் அது மிகையில்லை.

நடிப்பு நாடகம் (Action Play) : நடிப்பின் பல ரசங்களை வெளிப்படுத்துவான் வேண்டி எழுதப்படும் ஒரு வகை நாடகங்கள்.

இந்த முப்பெரும் பிரிவின் கீழ் இன்னும் சில பிரிவுகள் உள்ளன.

கருத்து நாடகங்களில் நையாண்டி நாடகங்களும் (Satirical), யதார்த்தவாத (Realistic) நாடகங்களும் இடம் பெறும். பாத்திர நாடகங்கள் அநேகமாக சுத்த முக்கியத்துவம் கொடுத்து எழுதப்படுகின்றன. உணர்விற்கு (Melodrama) நடிப்பு நாடகம் என்பது நடிப்பின் பல பிரிவுகளைத் தன்னுள் கொண்டது. உதாரணமாக இதில் மெலோ டிராமாவும், ரியலிச-மும் கூடச் சேர்ந்து வரும். தவிர, பாத்திரங்களின் மாறுபட்ட தன்மையுடன் கதையின் கருவைச் சாதாரணக் காதல் கதையாக அல்லது ஒரு தியாக வாழ்வின் முன்மாதிரியான ஒரு பாத்திரப் படைப்பாக, நடிப்பிற்குப் பிரதானம் அளித்து எழுதப்படும் வசனம் ஒரு குறிப்பிட்ட அளவே இம்மாதிரி நாடகங்களில் பயன்படுத்தப்படும்.

இவைகளின் மேலெழுந்தவாரியான போக்கில் சில மாறு-பாடுகள் (Contrast) காணப்பட்டாலும், அடிப்படையில் இவை யாவும் நாடக விளைவு (Dramatic effect) என்ற உச்ச கட்டத்தை நோக்கி ஒருமுகமாகச் செல்லுபவையே. அம்மாதிரியாக 'நாடக விளைவு' என்று சொல்லப்படும் ஒன்று உலகப் பொதுத் தன்மையுடையதாக இருக்க வேண்டும். உலகப் பொது மனித-னின் ஆசாபாசங்கள், விருப்பு வெறுப்புக்கள், மன விகாரங்கள் நாடகத்தில் கையாளப்படுமேயானால் அவை சிரஞ்சீவித்துவம் பெற்றுவிடுகின்றன.

மனித வாழ்க்கையின் கணிப்புக்கள் (Human Values) எந்த நாடகத்தில் இடம் பெறவில்லையோ அது தன் தன்மையினின்றும் வழுவி, வெறும் பொழுதுபோக்கு அம்சம் நிரம்பியதான ஒரு காட்சியாக மாறிவிடுகிறது. இதனால்தான் உயர்தனி நாடகம் (classic drama) என்று வகைப்படுத்தப்படும்- 'இலக்கியத் தரம்' பெற்ற ஓர் இடத்தைப் பல நாடகங்களினால் பெற முடிவதில்லை. தற்சார்பற்ற பொதுவான ஒரு நோக்கு (objective perspective) இலக்கியம் படைக்கும் ஆசிரியருக்கு இருக்க வேண்டிய ஓர் அடிப்-படைப் பண்பாகும்.

நாடகத்தின் உயிர் என்று சொல்லப்படுவது மனித வாழ்க்கையின் பிரச்னைகளும், மனப்போராட்டங்களுமே. 'வாழ்வா அல்லது சாவா' (To be or not to be) என்ற ஷேக்ஸ்பியர் ஹாம்லெட் பாத்திரத்தின் மூலம் கூறும் மொழிகள் மனிதனின் இடையறுத மனப்போராட்டத்தைச் சுருங்கச் சொல்லி விளங்க வைப்பதேயாகும். ஒவ்வொரு மனிதனுக்கும் வாழ்க்கையில் ஒரு நேரத்தில் இந்த பிரச்னை எழுகிறது. வாழ்வதா அல்லது மாள்வதா என்று ஒரு திசை தெரியாத நிலையில் அவன் உழலும்போது மனித குலத்தின் மாளாத ஒரு சோக கீதம் நம் காதுகளில் ஒலிக்கவே செய்யும். நிற்க.

வடமொழி நாடகக் கலை ராஜ வம்சத்தாரையும் ஈர்த்தது. சக்கரவர்த்தி ஹர்ஷன் ஒரு நாடகப்பிரியன். இவனுடை காலத்தில் இக்கலையின் சமுதாய அந்தஸ்து சற்றே உயர்ந்தது. ஹர்ஷனுக்குத் தன் நாட்டின் எல்லையைப் பெரிதுபடுத்தும் நோக்கம் எந்த அளவிற்கு இருந்ததோ அதற்குச் சற்றும் குறையாமல் கலை, இலக்கியங்களை வளர்ப்பதிலும் இருந்தது. அரசு ஆதரவு (Royal Patronage) என்று கூறும்படியான ஒரு அரசு வழி ஊக்கம் அக்காலத்தில் இக்கலைக்குக் கிடைத்தது வியப்பே.

ஹர்ஷப் பேரரசனும் காளிதாசனைப் பின்பற்றியே தனது நாடகக் கதைகளின் பாத்திரங்களைத் தேர்ந்தெடுத்தான் என்பர். இவனுடைய ரத்னுவளி, நாகாநந்தம், பிரியதரிசிகா முதலிய நாடகங்கள் காதலுக்கே முக்கியத்துவம் கொடுத்து எழுதப்பட்டவை. ஹர்ஷனுடைய கதாநாயகர்களைவிட, கதாநாயகிகள் நம்முடைய மனத்தில் ஒரு பாதிப்பை உருவாக்கிவிடுகிறுர்கள். அவனுடைய நாயகிகள் தாம் காதலித்தவனை அடைய வேண்டி, தம்முடைய அந்தஸ்தைக்கூடத் தியாகம் செய்ய முன்வருகின்றனர். நாயகர்கள் பெரும்பாலும் அரச குமாரர்களாக இருப்பதால், அரியணை ஏறும் வாய்ப்பை நழுவவிட்டுக் காதலில் வெற்றி பெற்று வாழ்ந்தால் போதுமானது என்ற ஒரு சமரசப் போக்கு இவர்களிடம் காணப்படுகிறது.

ஹர்ஷனைப் போன்று ஓயாது போரிட்டுக் கொண்டிருந்த ஒரு மன்னன் அழகியல் உணர்விஞல் உந்தப்பட்டுப் படைப்பிலக்-

கியம் சமைக்க முடியுமா என்பதும் ஒரு கேள்வி. இந்த நாடகங்களை வேறுசில கவிவாணர்களும் எழுதி, அவற்றை அரசனின் பெயரால் வெளியிட்டும் இருக்கலாம். எது எவ்வாறிருப்பினும் நாடகக் கலையின் சமுதாய ரீதியான அந்தஸ்து சற்றே உயர்ந்து நின்றது என்பதில் மிகையில்லை.

பவபூதி மூன்று நாடகங்கள் எழுதினார். முதலிரண்டு நாடகக் கதைகளும் இராமாயணத்தினின்றும் எடுக்கப்பட்டவை. மூன்றாவது உத்தரராம சரிதை. சீதையின் கற்பை உலகிற்கு நிரூபணம் செய்ய இராமன் அவளை அக்னிப் பிரவேசம் செய்ய வைத்த கதை.

பவபூதியிடம் சுயமான கற்பனைத் திறன் அதிகமிருந்தது. அவர் மனித உணர்வுகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து எழுதினார். மனித மனத்தின் சோக உணர்வுக்கு மேற்பட்டு எந்த உணர்வும் இல்லை என்பது அவர் கருத்து. அடிப்படையில் மனித அவல உணர்வு (human pathos) என்று சொல்லப்படும் 'சோகம்' தான் எஞ்சி நிற்கிறது என்பர் அவர்.

அரசியல் நாடகம் எழுதிய பெருமை விசாகதத்தனையே சாரும். 'முத்ரா ராக்ஷஸம்' என்னும் தலைப்பில் சாணக்கியனின் சபதத்தை நாடகமாக்கினான் விசாகதத்தன். அரசியல் சூழ்ச்சி, ராஜதந்திரம், தனிப்பட்ட மதியூகி ஒருவனுடைய மேதாவிலாசத்தினால் எப்படி ஒரு ராஜ்யம் சரிந்தது, மௌரியப் பேரரசு எவ்வாறு உருவாகியது என்பனவற்றைஇதன்மூலம் அறிகிறோம்.இந்த நாடகத்தின் நாயகன் சந்திரகுப்த மௌரியன்தான் என்றபோதிலும்கூட சாணக்கியனின் பாத்திர அமைப்புத்தான் வெகுவாக உயர்த்தப்பட்டுள்ளது. அரசியல் அதிகாரத்தைக் கைப்பற்ற அதில் ஈடுபாடுடையவர்களுடைய மனம் எந்த அளவிற்கு உறுதிபூண்டு, அதற்காகப் பல படுகொலைகள் செய்யத்தூண்டும் என்பது இதில் நமக்குத் தெரிய வருகின்றது. விசாகதத்தன் முத்ரா ராக்ஷஸ நாடகத்தின் மூலம் அரசியல் நாடகம் எழுதிய முதல் நாடகாசிரியன் என்ற பெருமைக்குரியவராகிறான்.

பட்ட நாராயணன் போரின்மீது விருப்பமுள்ள கதாபாத்திரங்களைக் கொண்டு எழுதியதே 'வேணிசம்ஹாரம்' என்னும் நாடகம். பட்ட நாராயணன் ஸ்ரீ கிருஷ்ணன் மீது அபார பக்தியுடையவன் என்று தெரிகிறது.

வேணிசம்ஹார நாடகம் பாண்டவர்களுக்கும் கௌரவர்களுக்கும் நடந்த மகாபாரதப் போரைப் பின்னணியாகக் கொண்டு எழுதப்பட்டது. இதில் பீமசேனன் துரியோதனனைக் கொல்லுவதும், யுதிஷ்டிரன் (தர்மபுத்திரன்) அரியணை ஏறுவதுமே நாடகக் கதையாகும். பீமனும், துரியோதனனும் சண்டையிடுவதற்கு முன்னால், கௌரவ குருவான துரோணர் கொல்லப்படுகிறார். அஸ்வத்தாமன் மிகவும் மனஞ்சோர்ந்து, தந்தையின் மரணத்திற்காக வருத்தப்பட்டுக் காட்சியினின்றும் மறைந்து விடுகிறான். நாடகக் கதையின் முடிவு இன்பியலைக் கொண்டதாக இருப்பினும் இதை ஒரு துன்பியலும், இன்பியலும் ஒன்று கலந்த நாடகமாகவே இலக்கிய வல்லுநர் சொல்லுவர்.

போர்க்களத்தில் புகுந்துவிட்ட வீரர்களின் அஞ்சாமை, தம் வீரத்திற்கு இழுக்கு வராதவாறு போரிட்டு மடியும் ஒரு கம்பீரத் தன்மை இவைகளை நாம் காண்கிறோம். துரியோதனனுடைய மனைவி பானுமதி, தன் கணவன் நியாயம் தவறி நடக்கிறான் என்று தெரிந்ததும், அவன் தன் கணவனுகையால் போரில் வெற்றி வாகை சூட வேண்டும் என்று விரநோன்பு நோற்கிறாள். 'அறம் என்றும் தோற்றதில்லை; மறம் என்றும் நிலைத்ததில்லை' என்ற பகவானுடைய வாக்கினை இதிலே சூசகமாக நாடகாசிரியர் புலப்படுத்துகிறார்.

ஐரோப்பிய நாடகக் கலை :

ஐரோப்பிய நாடகக் கலை கிரேக்க, ரோமானியப் பண்பாட்டின் அடிப்படையை வைத்தே வளர்ந்தது எனலாம். அரிஸ்டாடிலின் சிந்தனை ஆதிக்கம் இக்கலையைப் பெருமளவிற்கு ஒரு கட்டுப்பாட்டுடனேயே வளர்த்தது.

ஐரோப்பாவிலும் நிலப்பிரபுக்களும், முடிமன்னர்களுமே கோலோச்சி வந்ததால் நாடக இலக்கியமும் அவர்களைப் பற்றிய

பின்புலனிலேயே வளர்ந்தது எனலாம். ஐரோப்பிய நாடகக் கலையின் மத்திய காலத்திலும் மறுமலர்ச்சிக் காலத்திலும் பெரிய வித்தியாசம் உண்டாயிற்று. மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் ஐரோப்பியர் வாணிபம் செய்யும் பொருட்டு உலகெங்கிலும் தம்முடைய ராணுவத் திறமையினுல் செல்ல முற்பட்டனர். எனவே, அங்கே வீரம், காதல், வாணிபம் இவைகளை வைத்து நாடகங்கள் புனையப்பட்டன. உருவக நாடகங்களும், அரசவை நாடகங்களும் பல மொழிகளிலும் உருவாயின. ஆனுலும் கூட இங்கிலாந்தில் தோன்றிய உலக மகாகவி ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களே அன்றுமுதல் இன்று வரை நாடகக்கலை ஐரோப்பாவில் ஒரு நிலைபெற்ற ஸ்தாபனமாக வளர வழி வகுத்தது என்பர். ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களை நீங்கள் உங்கள் பாடத் திட்டத்தில் படித்திருப்பீர்கள். ஆனுலும்கூட ஷேக்ஸ்பியரின் எந்தவொரு அணுகல் முறையினுல், படைப்பாற்றலின் மேதைத் தன்மையால் அவருடைய நாடகங்கள் இன்றளவும் புகழ்பெற்று விளங்குகின்றன என்பதை நாம் புரிந்துகொள்வது நலம்.

ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களைப் பற்றி இதுவரை ஏராளமான விமர்சன நூல்கள் வெளிவந்துள்ளன. இன்னமும் வந்துகொண்டிருக்கின்றன. ஆங்கில மொழி, உலகின் பெரும் பகுதியில் பரவியுள்ளது என்பது மட்டுமே இதற்குக்காரணமாக இருக்க முடியாது. அதுமட்டுமே காரணம் என்ருல், பிற ஆங்கில நாடகாசிரியர்களும் அந்த அளவிற்குப் புகழ் அடைந்திருக்க வேண்டும்.

ஷேக்ஸ்பியரைப் பற்றிய தகவல்களை உங்களுக்கு நான் விரிவாகச் சொல்லத் தேவையில்லை. நாடக மேடையில் வசனத் தூண்டுநர் (Prompter) ஆகச் சேர்ந்த அவர் சிரஞ்சீவித்துவம் பெற்ற அமர நாடகங்களை உலகிற்குத் தந்து சென்ருர் என்பதே நமக்கு முக்கியம். ஆங்கில இலக்கிய வல்லுநர்களான என் நண்பர்கள் சிலர் 'மார்லோ' என்ற நாடகாசிரியனுடைய படைப்புக்களை இலக்கிய 'மாரீசத்தனம்' செய்தே ஷேக்ஸ்பியர் புகழ்பெற்ருர் என்று ஒரு கருத்து நிலவுவதாக என்னிடம் கூறினுர்கள். இது உண்மையோ அல்லது பொய்யோ! அப்படியானுல் மார்லோவின் மூல நாடகங்கள் ஏன் ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்-

களைப் போல் புகழ் பெறவில்லை என்ற கேள்வியையே ஒரு சாதாரண இலக்கிய ரசிகன் என்ற முறையில் கேட்க எனக்கு உரிமையுண்டு. இலக்கிய மாரீசத்தனம் இலக்கியத்திரட்டு (Plagiarism) செய்தே ஒருவன் இவ்வளவு நாடகங்கள் — ஏறத்தாழ 37 நாடகங்கள் என்று நினைக்கிறேன் — எழுத முடியுமா என்பதும் ஐயப்பாடே !

ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகக் கதைகளைத் தமிழில் படித்தும், மூலத்தினின்றும் நண்பர்கள் மொழிபெயர்த்துச் சொல்லியும் கேட்ட எனக்கே அவைகளின் அமைப்பு முறை, பாத்திரப் படைப்புக்கள், நடிப்பிற்குண்டான வாய்ப்புமுறை, நாடகக் கருவாயுள்ள நிகழ்ச்சிகள் இவை ஒரு பெரும் பாதிப்பை ஏற்படுத்திவிட்டன.

மனித மனத்தின் அடிப்படையான உணர்ச்சி பேதங்களுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து எழுதியவர் ஷேக்ஸ்பியர். ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகப் பாத்திரங்கள் நானும் நீங்களும், நாம் காணும் நம் நண்பர்களும் உறவினர்களுமே. இத்தகைய ஒரு உலகப் பொதுமனிதனின் மனப்பண்பாடுகள் அவைகளில் காணக்கிடக்கின்றன. அதுவே அவருடைய நாடகங்களின் தனிச் சிறப்பாகும் என்பது என் கருத்து.

அவருடைய இன்பியல் நாடகங்களைவிடத் துன்பியல் நாடகங்களே எனக்குப் பிடித்தமானவை என்று சொல்வேன். துன்பியல் முடிவைக்கொண்ட ஹாம்லெட், ஒதெல்லோ, ஜூலியஸ் சீஸர், டைமன் ஆப் ஏதென்ஸ், மேக்பெத், கிங்லியர் இவைகள் நாடக நூலைப் படிப்போரின் மனத்தில் என்றும் நீங்கா இடம் பெற்றுவிடுகின்றன.

'எழுதிச் செல்லும் விதியின் கை
எழுதி எழுதி மேற்செல்லும்'

(கவிமணி தேசியவிநாயகம் பிள்ளை)

என்ற தமிழ்க் கவியொருவரின் வரிகளுக்கேற்ப இந்த நாடக நாயகர்களின் முடிவு நம்முள் ஒரு சிந்தனையை உருவாக்குகிறது எனலாம்.

'ஹாம்லெட்' பாத்திரப் படைப்பு ஒரு தனிச் சிறப்பு வாய்ந்தது. நான் இந்த உரையின் முற்பகுதியில் குறிப்பிட்டது போல வாழ்வா? மாள்வா? (to be or not to be) என்று துவங்கும் தனிமொழி ஒன்றைப் பற்றி மட்டுமே எவ்வளவு வேண்டு-மானாலும் வியாக்கியானம் செய்யலாம்.

வாழ்க்கை என்பது என்ன? நாம் ஏன் பிறந்தோம்? எதற்காக வாழ்கிறோம்? நம் முடிவு என்ன? என்று ஒவ்வொரு மனிதனும் சிந்திக்கத் தொடங்கி விட்டால் ஒவ்வொருவனும் ஒரு ஹாம்லெட் தான். நம்முடைய மனத்தில் தோன்றும் பிரச்னை கள்,சமுதாய ரீதியாக, பொருளாதார ரீதியாக அரசியல் ரீதியாக நாம் பாதிக்கப்படும் நேரங்களில், நாம் வாழும் காலத்தில் நாம் யாராக இருக்கிறோம்? நாம் எப்படி இருக்க வேண்டும்? என்ற கற்பனையை நம் மனத்தில் உருவாக்கிக் கொண்டு சிந்திக்கும் வேளையில் இத்தகு ஒரு மனப்போராட்டம் எழுவது இயற்கையே. வாழ்க்கை எனும் நெடும்பயணத்தில் 61 மைல் கற்களைத் தாண்டி வந்தபிறகும் கூட, புரியாத ஒரு புதிராய், புரிந்தது போன்று தோன்றும் ஒரு மயக்க நிலையாய், வாழ்க்கை இருப்பதை நான் காண்கிறேன்.

ஹாம்லெட்டிற்கு ஏற்பட்ட முடிவு நம் நெஞ்சை உருக்கு-வது. தந்தைக்குத் துரோகம் செய்த தாயையும் சிற்றப்பனையும் கொன்றதோடு அல்லாமல் வெறுமை நிரம்பிய தன் வாழ்க்கையை முடித்துக் கொள்ளும் அவனுடைய பாத்திரம் மனித சாதியின் சோக பிம்பத்தின் பிரதிநிதி. பழிவாங்கும் எண்ணம் மனத்தில் தோன்றுமேயானால் மனம் அந்த விநாடியே அமைதியை இழந்து விடுகிறது. அமைதியை இழந்தவன் ஹாம்லெட்டைப் போன்ற அரசகுமாரனாயிருந்தாலும் சரி அல்லது ஒதெல்லோ, மேக்பெத், லியர், டைமன் போன்ற ராஜ வம்சத்தைச் சேர்ந்த வீரபுருஷர்-களாயிருந்தாலும் சரி, வாழ்க்கை வெறிச்சோடிப் போய்விடு-கிறது. அதற்குப் பொருளில்லாமல் பயனற்ற ஒன்றாய்க் காண்-கிறது. எனவேதான் ஷேக்ஸ்பியர் இந்த நாடகங்களில் மனித மனத்திற்கு அமைதி தருவது எது என்ற வினாவை நம்முள் எழுப்-புகிறார் என்று நினைக்கிறேன்.

ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்கள் தமிழ் மேடைக்கும் பெரிதும் உதவியுள்ளன. ஹாம்லெட் 'மனோகராவாக' உருவாகியது. 'குணசுந்தரி,' கன்னியின் காதலி, அறிவாளி போன்ற இன்பியல் முடிவைக்கொண்ட சினிமாக்கள் வெளிவர அவருடைய நாடகங்கள் அடிப்படையாக அமைந்தது எனலாம்.

மேலும் பல தமிழ் நாடகாசிரியர்களும் சினிமா எழுத்தாளர்களும், அவருடைய பல பாத்திரப் படைப்புக்களைத் தழுவி எழுதியுள்ளனர். சம்பவக்கோவை, நாடகக் காட்சிகளில் பாத்திரங்களை அறிமுகப்படுத்தும் தன்மை, பாத்திரங்களின் மனப்போராட்டத்தை விவரிக்க அவர் கையாண்ட உத்திகள் இவை மேடைக் கலை வளர வழி வகுத்தன எனலாம்.

'மனசாட்சி மனிதனைக் கோழையாக்கி விடுகிறது' என்று ஹாம்லெட் பாத்திரத்தின் மூலம் அவர் கூறுகிறார். சமுதாய விரோதமான காரியங்களைச் செய்து பெரும் பணம் சேர்க்கும் சிலரையும், பதவி, அதிகாரம் இவைகளைக் கைப்பற்றுவான்வேண்டி மனசாட்சியை மறந்து செயல்புரியும் சிலரையும் பார்க்கும்போது நமக்கு மேக்பெத்தும், காசியஸும் கண்முன் நிற்கின்றனர்.

குடும்பவாழ்வென்பது பரஸ்பரம் நம்பிக்கையில் அமைவது. கணவனும், மனைவியும் கருத்தொருமித்து நடத்துவதே இல்வாழ்க்கை. அவர்களிருவரும் ஒருவரை மற்றவர் நன்கு புரிந்து கொண்டு வாழவேண்டும். மனைவியின் நடத்தையில் கற்பிக்கப் பட்ட களங்கம் உண்மையானதுதானா என்று தீர ஆலோசிக்காமல் அவளைக் கொன்ற ஒதெல்லோவின் பாத்திரம் அவசரக்காரன் ஒருவனுடைய அவலநிலையை எடுத்துக் காட்டுவதே. தன் தீய செயலுக்குப் பிராயச் சித்தமாக அவன் தன்னுயிரைப் போக்கிக் கொண்ட போதிலும் நம்முடைய அனுதாபம், 'டெஸ்டிமோனாவின்' மீதே செல்கிறது. இயாகோ (Iago) போன்ற சூது மனம் படைத்தவர்கள் தமக்குஎந்தவித இலாபமும் இல்லாமற் போனாலும் அமைதியாக வாழும் பிறருடைய வாழ்வைக் கெடுப்பதில் ஒரு தனி இன்பம் காணுகிறார்கள். இந்த

விதமான வக்கரித்த மனப்போக்குடைய சமுதாய தீய சக்திகளைக் கண்டு நாம் ஜாக்கிரதையாக இருக்க வேண்டும்.

ஷேக்ஸ்பியர்சங்கீதம் மனிதனின் சிந்தனையைப் பாதிப்பது என்பதை நன்கறிந்தவர். நுண்கலைகளின் வளர்ச்சியில் இசை ஒரு முக்கிய இடம் பெறுகிறது. இசையின்பத்தில் திளைக்காத மனம் கல்மனம். அத்தகைய மனம் படைத்தோர் சமுதாய தீய சக்திகளே. அவர்கள் சமுதாய நல்வாழ்விற்கு ஆபத்து விளைவிப்பவர்கள். இக்கருத்தை ஜூலியஸ் சீஸர் நாடகத்தில் சீஸரின் வாய்மொழியாக காசியஸைப் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது சொல்கிறார் :

‘ பசித்திருக்கும் நரியைப் போன்றவன்
இசையில் நாட்டமில்லாதவன் - அத்தகு மனிதர்
என்றும் ஆபத்தானவர் ’ - என்று.

ஷேக்ஸ்பியரின் தோற்றத்தால் உலக நாடகமேடை பல படிகள் முன்னேறிச் சென்றது என்றால் அதுமிகையல்ல. நிற்க.

ஷேக்ஸ்பியருக்குப் பின் நாடக இலக்கியத்தில் பிரெஞ்சு நாட்டில் பதினேழாம் நூற்றாண்டில் இலக்கியத் தாரகை ஒன்று உதயமாயிற்று. மோலியர் என்ற நாடகாசிரியரைப் பற்றித்தான் குறிப்பிடுகிறேன்.

மோலியர் சற்றேறக்குறைய ஷேக்ஸ்பியரைப் போலவே நாடக உலகில் புகுந்தவர். சிறுசிறு துணைப் பாத்திரங்களை ஏற்று நடித்த இவர் தம் விடாமுயற்சியினால் உலகப் புகழ் பெற்ற நாடகாசிரியரானார்.

மோலியர் தன் முன்னோடியாகக் கிரேக்க நாடகாசிரியன் அரிஸ்டோபனிஸைத்தான் கொண்டிருந்தான் போலும்.மோலிய-ரின் நாடகங்களில் பெரும்பாலானவை நையாண்டி ரசத்தைச் சேர்ந்தவை. அவன் தான் வாழ்ந்த காலத்தில் இருந்த சமுதா-யத்தைக் கேலி செய்தான். மருத்துவர், புதுப்பணக்காரர்கள், போலிச் சாமியார்கள், போலிப் பண்டிதர்கள் இவர்கள் அவ-னுடைய திறமைமிக்க பேனாவில் சிக்கினார்கள். அவர்களுடைய

போலித்தனமான சமுதாய சம்பிரதாயங்கள், டாம்பீகம், சமூகத்தில் மற்றவர்கள் அவர்களுக்கு அளித்த விசேஷச் சலுகைகளை அவர்கள் துஷ்பிரயோகம் செய்தது, மக்களின் அறியாமை இவைகளைச் சாடினான்.

'பூர்ஷ்வா ஜென்டில் ஹோம்' (Leboorges Gentle Homme) என்ற நாடகத்தில் புதுப் பணக்காரன் ஒருவன் பரம்பரைப் பணக்காரர்களின் வழிமுறைகளைத் தானும் பின்பற்றுவான் வேண்டி, தன் குடும்பத்தாரைப் பல இன்னல்களுக்குட்படுத்துவதும், அவனுடைய மனைவி வெறுப்புறுவதும், கடைசியில் அந்தப் புதுப் பணக்காரனுடைய போலித்தனத்தை வைத்து அவனிடம் பணம்சுரண்டும் தில்லுமுல்லுப் பேர்வழியின் சாதுரியத்தையும் நாம் காண்கிறோம்.

'இஸபெல்லா' என்ற மற்றொரு நாடகத்தில் போலிச்சாமியார் ஒருவன் மதபக்தி மிகுந்த ஒரு குருட்டு நம்பிக்கையுடைய பணக்காரன் ஒருவனின் மடமையைப் பயன்படுத்திக் கொண்டு, அவனுடைய ஆஸ்தி முழுமையையும் தன் பெயருக்கு எழுதி வாங்கிக் கொள்கிறான். அந்தப் போலிச் சாமியாரின் உண்மை உருவத்தை வெளிப்படுத்த வேண்டி, அந்தப் பணக்காரனின் மனைவி தன்னையும் அந்தச் சாமியாரையும் தனியே இருக்க விடும்படி சொல்கிறாள். தன் கணவனை ஒரு மறைவிடத்தில் ஒளிந்துகொள்ளச் சொல்கிறாள். பேரெழில் வாய்ந்த அவளைத் தனியாகச் சந்திக்கும் சந்தர்ப்பத்தை எதிர்நோக்கியிருந்த சாமியார் மெத்த மகிழ்கிறான். அவளுடைய அழகைப் புகழ்கிறான். தான் அவளுக்கு அடிமை என்கிறான். தானும் அவளும் சேர்ந்து வாழும் நாளுக்காகத் தவமிருப்பதாக உளறுகிறான். மறைந்திருக்கும் பணக்காரன் வெளியே வந்து சாமியாரிடம் சண்டையிடுகிறான். சாமியார் பணக்காரனை வெளியே போகச் சொல்கிறான். பணக்காரன் தன் ஆஸ்தி முழுமையையும் அவனுக்கு எழுதிக் கொடுத்துவிட்டதால் வழிபுலப்படாமல் தவிக்கிறான். அரசனின் காதுகளுக்கு இச்செய்தி எட்டுகிறது. அவன் குறுக்கிட்டு செல்வந்தனுக்கு அவன் சொத்தை மீட்டுக் கொடுத்து, போலிச் சாமியாரைத் தண்டிக்கிறான்.

இன்று நமக்கு இது சாதாரணமாகப் படலாம். ஆனுல் கத்தோலிக்க கிறிஸ்துவ சபையின் செல்வாக்கு மிகுந்திருந்த அன்றையப் பிரெஞ்சு நாட்டில் இப்படிச் சாமியார்களைப் பற்றி நையாண்டியாக எழுதுவதென்பது சாதாரணமான காரியமல்ல. மோலியரைக் கொல்ல பல முயற்சிகள் நடந்தன. ஆனுல் விதி வேறுவிதமாக இருந்தது.

மோலியர் ஒரு நடிகரும் கூட. ஒருநாள் தன்னுடைய நாடகத்தில் நடித்துக் கொண்டிருக்கும்போதே அவர் திடீரென மயங்கிவிழுந்து மாரடைப்பால் காலமானுர். கடைசி மூச்சுள்ள-வரை நாடகாசிரியனுய், கலைஞனுக வாழ்ந்த பெருமை அந்த மேதைக்கு என்றும் உண்டு.

மோலியரின் நையாண்டி நாடகங்கள் (Satire) அன்றைய ஐரோப்பாவில் ஒரு பெரும் பரபரப்பை ஊட்டின. அரசியல் கலவரம் மிகுந்த பிரெஞ்சு தேசம் அந்த மேதையின் நகைச்சுவை-யில் இன்புற்றது. தனக்குப் பின்னுல் ஒரு இலக்கியப் பாரம்-பரியத்தையே உருவாக்கிய பெருமை மோலியருக்கு உண்டு. அயர்லாந்தின் ஆஸ்கார் வைல்ட், ஜார்ஜ் பெர்ஞட் ஷா, போன்ற பத்தொன்பது - இருபதாம் நூற்ருண்டுச் சிந்தனைவாதிகள், நாடக இலக்கியம் படைக்க முற்பட்டபொழுது மோலியரின் பாதிப்பை அவர்களிடம் நாம் காண முடிகிறது. பிரெஞ்சு மொழி இலக்கிய நயம் மிகுந்தது என்று கேள்விப்பட்டிருக்கிறேன். அந்த மொழி உள்ளவரை மோலியரின் நாடகங்கள் அமரத்துவம் பெற்று விளங்கும் என்பதில் ஐயமில்லை.

ஐரோப்பாவில் விஞ்ஞானம் வளரத் தொடங்கியது. நியூட்டனின் 'புவி ஈர்ப்புச் சக்தி' கண்டுபிடிப்பும், கலிலியோ-வின் உலகம் தட்டையான வடிவமுள்ளது அல்ல, உருண்டை வடிவமானது என்ற கண்டுபிடிப்பும் மதவாதிகளின் மனத்தில் சலசலப்பை உண்டுபண்ணின. மனிதன் உலகைச் சுற்றி வர முடியும் என்ற ஐரோப்பிய மாலுமிகளின் சாகசம் நிரம்பிய வீரம் வளர்ந்தது. ஆனுலும் பிரபுத்துவ முறை ஆட்சி நீங்கின பாடில்லை.

இந்தச் சூழ்நிலையில் ஜார் மன்னர்களின் ஆட்சியில் புஷ்கின், லெர்மண்டல் போன்ற ஆசிரியர்கள் ருஷியாவில் இலக்கியம் வளர்க்கத் தலைப்பட்டனர். ருஷியாவில் 'ஸெர்ஃப்' முறை என்று ஒன்று உண்டு. நிலத்தை உழும் குடியானவர்கள் நிலச் சொந்தக்காரர்களுக்கு அடிமைகள் போன்ற முறை அது. பிரபுத்துவ ஆட்சியின் உச்சகட்டம்—அப்போது ருஷ்யா தன் மேற்கத்திய நாடுகளைப் போன்று தானும் நாகரிகம் அடைய விரும்பியது. இசை, இயல், நாட்டியம் இவைகளுடன் நாடகமும் வளரத் தலைப்பட்டது. ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்கள் பெரிதும் நடிக்கப்பட்டன. இந்தக் கட்டத்தில் சிறுகதை ஆசிரியராக அறிமுகமானார் நிகொலாய் கோகோல் (Nikolai Gogol) என்ற எழுத்தாளர்.

அரசாங்க அலுவலகத்தில் குமாஸ்தாவாகப் பணிபுரிந்து வந்த அந்த அறிவு ஜீவி, தன் வாழ்க்கையின் போக்கை மாற்றிக் கொள்ள விழைந்தார். முழுநேர எழுத்தாளரானார். முதலில் நவீனங்கள் எழுதிய இவர் மோலியரின் படைப்புக்களால் பெரிதும் கவரப்பட்டுத் தானும் நையாண்டி நாடகங்கள் எழுத முற்படலானார்.

இவருடைய நையாண்டி நாடகங்களுள் சிறந்தவை என்று கணிக்கப்படுபவை கவர்ன்மெண்ட் இன்ஸ்பெக்டர், டெட் ஸோல்ஸ் (Government Inspector, Dead Souls) என்பவையாகும்.

அப்போதிருந்த ருஷ்யாவில் லஞ்சம், ஊழல் இவை மலிந்திருந்தன. சாதாரண மக்கள் மிகவும் அவதிப்பட்டனர். அரசியல் வாதிகள் ஓட்டெடுப்பு முறையில் பல திரிசமனங்கள் செய்தனர். தேர்தல் என்பது கேலிக்கூத்தாய் இருந்தது. பதவியிலிருந்தவர்கள், தம் அதிகாரத்தை உபயோகித்துக் கள்ள வோட்டுப்போட வழிவகை செய்தனர். வாக்காளர் பட்டியலில் இடம் பெற்ற சிலர் உயிரோடு இல்லாமற் போனதும்கூடத் திருத்தங்கள் செய்யப்படாத நிலையில் அவர்களுடைய வோட்டு வேட்பாளர்களின் பெட்டியை நிரப்பிற்று.

மாநகர ஆட்சியில் பல ஊழல்கள் மலிந்து கிடந்தன. இவைகளைச் சுட்டிக்காட்ட ,மக்களின் மத்தியில் ஒரு மேதையினால் தான் முடிந்தது. கோகோல் ஒரு மேதை. இவர் 'இறந்த ஆவிகள்' (Dead Souls) நாடகத்தில் தேர்தல் முறைகளின் சீர்கேட்டை விளக்குகிறார். கவர்ன்மென்ட் இன்ஸ்பெக்டர் நாடகத்தில் மாநகராட்சிகளின் ஊழல்களை விவரிக்கிறார்.இவருடைய அபாரத் துணிச்சல், நகைச்சுவையான எழுத்து ஆகியவை நையாண்டி நாடகங்கள் உருவாக வழி செய்தன.

'கவர்ன்மென்ட் இன்ஸ்பெக்டர்' நாடகம் உலகின் பல மொழிகளிலும் பெயர்க்கப்பட்டது. இந்த நாடகத்தைத் தழுவி பி.எஸ். ராமையா எழுதிய 'பிரசிடென்ட் பஞ்சாட்சரம்' எனும் நாடகத்தை தமிழில் மேடையேற்றிய பெருமை எங்கள் சேவாஸ் டேஜ் நாடக சபாவுக்கு உண்டு என்பதை இங்கே குறிப்பிட விரும்புகிறேன்.

இங்கே 'சடயர்' (Satire) என்று அழைக்கப்படும் நாடக இலக்கியத்தில் ஒரு பிரிவைப் பற்றிச் சிறிது சொல்ல ஆசைப் படுகிறேன். நையாண்டி நாடகங்களில் கருத்து, பூடகமாகத்தான் சொல்லப்பட வேண்டும். நேரிடையான ஒரு தாக்குதல் கூடாது. அது அரசியல் மேடைப் பிரசங்கம் போல் ஆகிவிடும். மேலும் ஒரு 'சடயரிஸ்ட்' தான் எடுத்துக்கொண்ட கருப்பொருளை மக்கள் மனத்தில் பதிய வைக்கவேண்டும். புரையோடிப் போன சமு-தாயத் தீயசக்திகளின் பாதிப்பு எத்தகையது என்பதை உணர்த்த வேண்டும். நாடகம் பார்க்கும் மக்கள் சிரித்துக்கொண்டே சிந்-திக்க வேண்டும். 'சடயர்' என்பது சமுதாயத்தின் நிலையை விமர்சிப்பது. அது ஒரு திறனாய்வு. எனவே அது ஒரு பொதுத் தன்மையுடையதாக இருக்க வேண்டும். இவ் அங்கதத்திற்கு ஒரு அடிப்படை தேவை. அந்த அடிப்படைத் தத்துவம் (Basic Social Philosophy of the play) என்ன என்பதை எழுதும் ஆசிரியர்களைப் போன்றே பார்க்கும் மக்களும் உணரச் செய்ய வேண்டும்.

'பிரசிடென்ட்' நாடகத்தில் எங்களுக்குக் கிடைத்த ரசா-னுபவங்கள் பல. சற்றேறக்குறைய 160 ஆண்டுகளுக்கு முற்-

பட்டு எழுதப்பட்ட இந்த நாடகம் இன்றைய சமகால சமுதாய நிலைக்களனுக்குப் பொருந்துவதாக உள்ளது. இந்த உலகப் பொதுத்தன்மையே இது ஒரு இலக்கியத் தரம் வாய்ந்த சிரஞ்சீவி நாடகம் என்பதற்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டாகும்.

சமுதாய வளர்ச்சியும்

நாடக வளர்ச்சியும்

ருஷ்யாவில் சிந்தனை இயக்கம் வளரத் தலைப்பட்டது. சூன்யவாத இயக்கம் தோன்ற ஆரம்பித்தது.

டார்வின் என்ற விஞ்ஞானி, உலகம் ஏழு நாட்களில் படைக்கப்படவில்லை, 'மனிதன்' என்னும் ஜீவன் உண்டாக பல இலட்சக்கணக்கான ஆண்டுகள் ஆயின, நீர் நுரை (amoeba), பாசி (fungus) முதலியவற்றின் தோற்றங்களினின்றும் படிப்படியே பரிணும வளர்ச்சி பெற்று குரங்கினின்றும் வந்தவன் மனிதன் என்று தம் உயிரினங்களின் தோற்றம் (Origin of species) என்னும் நூலில் விளக்குகிருர். இது அதுகாறும் நிலவிவந்த மத, வைதீக, அறநெறிக் கோட்பாடுகளைச் சலசலக்க வைத்தது. இதே சமயத்தில்தான் இயந்திரங்களின் கண்டுபிடிப்பும் வெகுவாக வளரத் தொடங்கியது.

சிந்தனைப் புரட்சியுடன் தொழில் புரட்சியும் இலக்கியப் புரட்சியும் தோன்றலாயின.

விவசாயப் பொருளாதாரம், முதலாளித்துவ பொருளாதாரத்திற்கு வழிவிட்டது.

மூலதனம் படைத்த முதலாளிகள் பெரும் தொழிற்சாலைகளை நிறுவினர். இயந்திரங்களின் உதவியால் துணி, இரும்புச் சாமான்கள், அன்றாட வாழ்க்கைக்குத்தேவையான பல பொருள்கள் முதலியவை பெரும் அளவில் உற்பத்தி செய்யப்பட்டன. தொழிலாளர் வர்க்கம் என்ற புதிய சொல் உதயமாயிற்று.

மூலதனம் போட்டு தொழிற்சாலைகள் ஏற்பட்டவுடன் பொருளாதார தத்துவத்தில் பல மாற்றங்கள் உருவாயின.

விவசாயப் பொருளாதாரம் குறிப்பிட்ட ஒருசில பிரபுத்துவக் குடும்பங்களால் கட்டுப்படுத்தப்பட்டது என்றால், தொழில்முறை மூலதனப் பொருளாதாரம் சமுதாயத்தில் தேவைக்கும் அதிகமாகச் சம்பாதித்தவர்களின் கூட்டுமுறையினால் கட்டுப்படுத்தப்பட்டது. பல தனியார் நிறுவனங்கள் தோன்றலாயின. வரையறுக்கப்பட்ட இலாப நஷ்டப் பொறுப்புக்களை ஏற்க முன்வந்த பங்குதாரர்கள் பலர் சேர்ந்து கம்பெனிகள் உருவாயின.

இக்கம்பெனிகள் தம் பங்குதாரருடைய இலாபத்தையே முக்கியமாகக் கொண்டு செயல்பட்டன. விகிதாசாரப்படி இலாபம் பகிர்ந்தளிக்கப்பட்டது. உற்பத்தி செய்யப்பட்ட பொருள்களுக்கு உலகெங்கிலும் வியாபார கேந்திரங்கள் தேவைப்பட்டன.

அதுகாறும் பொதுமக்களின் பணத்தைச் சேமித்து வைக்கவும், நிலங்களின் அடமானத்தின் பேரில் கடன் தொகை கொடுத்து உதவிய பாங்கிகள் தொழில்துறை நிர்வாகங்களுக்குக் கடனுதவி அளிக்க முன்வந்தன. பாங்கிகளில் முக்கியப் பொறுப்புக்களை ஏற்று இலாபம் சம்பாதித்து வந்த முதலாளிகள், தனியார் துறைகளிலும் மறைமுக ஆதிக்கம் செலுத்தலாயினர். பொருளாதாரத் தத்துவத்தில் மூலதனப் பொருளாதார முறை (Capitalist Economy) உருவாயிற்று.

பண்பாட்டுத் துறையில் நாடகக் கலையின் வளர்ச்சியைப் பற்றிப் பேசவந்த ஒருவன் பொருளாதாரத் தத்துவப் பரிணாம வளர்ச்சியைப் பற்றிக் கூறுவதின் அவசியத்தை நீங்கள் உணர்ந்திருப்பீர்கள். நம் விருப்பத்துடனோ அல்லது மாறாகவோ நம்முடைய அன்றாட வாழ்க்கை நம்மைச் சுற்றிலும் நிலவி வரும் தத்துவங்களினால் பெரிதும் பாதிக்கப்படுகிறது என்ற கண்கூடான உண்மையை நாம் உணர வேண்டும்.

மேற்சொன்ன கருத்துக்கள் நாடக இலக்கியத்தையும், கலையையும் கூட வெகுவாகப் பாதித்தன. மேலைநாடுகளில் வியாபார ரீதியில், நடத்தப்பெறும் நாடகக் கம்பெனிகள் கூட்டுப் பொறுப்பு நிர்வாகத்தினரால் (Limited Private ownership) நடத்தப்படுகின்றன. அவைகளின் நோக்கம் நாடகத்-

தையும் ஒரு வியாபாரப் பொருளாக ஆக்குவதேயாகும். இத் தகைய ஒரு சூழ்நிலையில் 'கமர்ஷியல்ஸ்' என்று வகைப்படுத்தப் படும் நாடகங்களே பெரிதும் தொடர்ந்து நடத்தப்பட்டன. சமுதாய உணர்வுடன் கூடிய இலக்கியத் தரமுள்ள நாடகங்கள் வரவேற்புப் பெறுவதற்கு மிகுந்த பிரயாசைப்பட வேண்டி யிருந்தது.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் அரசியல், பொருளா-தாரப் பின்புலனைப் பற்றி நாம் இன்னும் சற்று விரிவாகத் தெரிந்துகொள்வது நம்முடைய தர்க்க ரீதியான அணுகலுக்கு நன்மை பயக்கும் என்று கருதுகிறேன்.

தொழிற்சாலைகளில் வேலை செய்து வந்த தொழிலாளர் களின் வாழ்க்கை சற்றும் முன்னேறவில்லை. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் இங்கிலாந்தில் சிறுவர்களும் கூட வேலைக்கமர்த்தப் பட்டனர். புகைப் போக்கிகளில் படியும் கரியைத் துடைப்ப தற்கு அமர்த்தப்பட்ட சிறுவர்கள் சிமினிச்சிறுவர் (Chimney boys) என்றழைக்கப்பட்டனர்- அரை வயிற்றுக்கே அவர்களுக்கு ஊதியம் வழங்கப்பட்டது. ஏழ்மை தொழிலாளர்களிடையே அன்றாடம் நிலவி வந்தது.

இதை அடிப்படையாக வைத்துச் சார்லஸ் டிக்கன்ஸ் என்ற ஆங்கில இலக்கியகர்த்தா நவீனங்கள் எழுதினார். டிக்கன்ஸின் நாவல்கள் ஐரோப்பாவில் பெரும் சலசலப்பை ஏற்படுத்தின. டிக்கன்ஸின் நாவல்களில் அன்றைய பிரிட்டிஷ் அரசாங்கத்தின் போக்கு - ஏழைகளிடம் ஊதாசீனத்துடன் நடந்துகொண்ட தன்மை — மறைமுகமாக, ஒரு யூகமான உத்திபோல் விவரிக்கப்பட்டது. பிரிட்டிஷ் பார்லிமென்ட் விழிப்-புற்றது. தொழிற்லாளர் சட்டங்கள் மாற்றப்பட்டுத் திருத்தி-யமைக்கப்பட்டன. தொழிற்சாலைகளில் பணிபுரியும் தொழி-லாளர் நலன்களைக் கவனிக்கக் குழுக்கள் நியமிக்கப்பட்டன.

சிந்தனைவாதியான ஓர் எழுத்தாளனின் பேனாவால்தான் இத்தகு மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன என்பதை எண்ணும்போது

சமுதாய உணர்வுடன் எழுதும் ஆசிரியர்களின் மீது நமக்கு ஒரு பணிவுகலத்த மரியாதை ஏற்படுகிறது.

'எழுத்தாளர்கள் ஆத்மாவின் இயக்குநர்கள்' என்று லெனின் சொன்னது இங்கே குறிப்பிடத்தக்கது.

தொழிற்புரட்சியின் காரணமாகச்சமுதாயத்தில் புதிய-தொரு வர்க்கம் (class) உருவாயிற்று என்பர். நடுத்தர வகுப்-பார் (middle class) பற்றித்தான் இங்கே குறிப்பிடுகிறேன். பல நிறுவனங்களின் அன்ருட அலுவல்களைக் கவனிக்க வெவ்வேறு பொறுப்புக்கள் இவர்களுக்கு ஏற்பட்டன. இவர்களை ஆங்கிலத்-தில் 'வெள்ளை உடையினர்' (white collars) என்று அழைக்-கிருர்கள்.

மூலதனம் போட இயலாது, உடலுழைப்பும் செய்யாது இவ்விருவகுப்பாருக்கிடையே அலுவல்களைக் கவனிக்கவே இவர்-கள் நியமிக்கப்பட்டனர். படிப்புமுறை இவர்களுக்கென்று உருவானது. அறிவை விருத்தி செய்து கொள்வதற்காக என்றில்-லாது ஒரு குறிப்பிட்ட அளவு படித்தால் நிர்வாக அலுவல்களைக் கவனித்து, வரவு - செலவுக் கணக்கெழுத முடியும் என்றவரை-யில் படித்து வேலைக்கமர்ந்தோர் இந்த வகுப்பினரே.

இந்த வகுப்பினர் உடலுழைப்புச் செய்யும் தொழிலாளர்-களை விடத் தாம் மேலானவர் என்று தமக்குத்தாமே ஒரு பெருமையை உருவாக்கிக் கொண்டனர். ஆயின் பணம் படைத்-தோரின் முன்னிலையில் தம் சிறுமையை உணர்ந்தனர். எனவே வாழ்க்கைக்கு ஒரு சாதனமாக இருந்த பணம், அதைச் சம்பாதிப்பதன் மூலமே சமுதாயத்தில் அந்தஸ்து நிர்ணயிக்கப் படுகிறது என்ருனவுடன், வாழ்க்கை வாழ்வதே பணம் ஈட்டத் தான் என்ற கொள்கையும் உருவாயிற்று.

இந்த நடுத்தர வகுப்பினரின் வாழ்வு முறைகளும், கோட்பாடுகளும் (Ethics and social code) தோன்றலாயின. செல்வர்களைப் பார்த்துத் தாமும் அவர்களைப் போல இருக்க வேண்டும் என்ற ஒரு பாவம் இவர்களிடையே உருவாயிற்று. சில போலித்தனங்களும், செல்வர்களைப் பின்பற்றும் ஒரு தன்மையும்

இந்த வகுப்பாரில் வெற்றிநடை போட்டவர்களைப் பிடித்ததில் வியப்பில்லை.

இத்தகைய இரண்டும் கெட்டானான ஒரு சமுதாயம் எப்படியெல்லாம் வாழ்கிறது என்பதை நாடகங்களில் முதன் முதலில் எடுத்துக் காட்டிய பெருமை மாமேதை ஹென்றி இப்ஸனையே சாரும்.

நார்வே தேசத்தில் பிறந்து, சிறு வயது முதலே நுண்கலைகளில் ஆர்வம் மிகுந்து வளர்ந்தார் இவர். தமது வாழ்க்கையை எழுத்தாளனாகப் பணி புரிந்தே கழித்தவர். சிறந்த சிந்தனைவாதி. முற்போக்குக் கருத்துடையவர். இவர் அதுகாறும் நிலவி வந்த நாடகக்கலையின் கோட்பாடுகளை உடைத்தெறிந்தார், சாமானிய மக்களின் பிரச்னைகளும், வாழ்வின் வழிமுறையும் கூட நாடகம் படைக்கப் பின் புலனாகலாம் என்ற நியதியை உருவாக்கினார். பிரபுக்கள், அரசர்கள், செல்வர்களைப் பற்றியே அதுகாறும் நாடக இலக்கியம் படைக்கப்பட்டது.

தவிர அரிஸ்டாடிலின் நாடக முத்திறத்தையும் (Trinity of Dramatargy) வழக்கொழிந்த ஒன்றாக ஆக்கினார். நாடகத்தின் கருப்பொருளைச் சொல்வதுதான் முக்கியம். சமுதாயத்தின் பிரதிபலிப்பாக இருக்கும் நாடகத்தை எந்த நிலையிலும் ஆரம்பிக்கலாம். ராஜா ராணி கதைபோல் அதைச் சொல்லிக் கொண்டு போகத் தேவையில்லை என்ற புதிய கோட்பாட்டை உருவாக்கினார்.

ஏற்கனவே ஒரு சூழ்நிலையின் பின்னணியில் உருவகப் படுத்தப்பட்டு, நாடகம் ஆரம்பிக்கும்போது நிகழும் சம்பவக் காட்சியில் முன் நடந்தவற்றை யூகமாகக் காட்டிச் செல்லும் வழிமுறையை அறிமுகப்படுத்தினார். இதை மேடைமொழி (Theatrical expression) என்று சொல்வது வழக்கம்.

நாடகம் என்பது மூன்று 'ஏ'க்களைக் கொண்டது என்று இவர் குறிப்பிடுவார். சீட்டாட்டத்தில் ஒருவகை ஆட்டமுண்டு. மூன்று 'ஏஸ்'கள் வந்தால், வந்தவருக்கு யோகம். அதுவே

போல் நாடகம் நன்கு பரிணமிக்க இந்த மூன்று 'ஏ'க்கள் தேவைப்படுகின்றன.

1. A = Author — ஆசிரியர்.
2. A = Actor — கலைஞர்கள்.
3. A = Audience — பார்வையாளர்கள்.

மேலும் நாடகத்தில் பார்வையாளர்களையும் ஈடுபடுத்தும் (Audience Participation) ஒரு யுக்தி சாத்தியமாகிறது. எனவே, நாடகத்தின் கருப்பொருளைத் தேர்ந்தெடுப்பதிலும், அதனை முறைப்படுத்திச் சொல்வதிலுமே ஓர் ஆசிரியனுடைய திறன் வெளிப்படுகிறது.

நாடகத்தில் எந்தெந்த யுக்திகளைக் கையாண்டால் சிறந்த விளைவு கிடைக்கும் என்பதையும், உச்சகட்டத்திற்குப் படிப்படியே எப்படிப் பார்வையாளர்களை அழைத்துச் செல்வது என்ற யுக்தியும் இவருடைய சிறந்த படைப்புக்களிலிருந்து நமக்குத் தெரிபவை. இப்ஸன் கைதேர்ந்த சிற்பியொருவன் சிலை சமைப்பது போன்று மிகச் சாதாரண நிகழ்ச்சிகளைக் கூட ஒரு வலுவான படைப்புக்கு உறுதுணையாக இருக்கும் வண்ணம் ஏற்படுத்திவிடுகிறார்.

'சிம்பாலிஸம்' என்ற சொற்றொடர் நம் காதுகளில் அடிக்கடி விழுகின்றது. நாடகத்தில் இந்த யுக்தியை வெகுவாகக் கையாண்டவர் இப்ஸன்.

இந்தச் சொற்றொடர் கொச்சைப்படுத்தப்பட்ட வகையில் இப்போது தமிழ்நாட்டு நாடக மேடையிலும் சினிமாவிலும் பயன்படுத்தப்படுகிறது. சிம்பாலிஸம் என்பது அடையாளம் காட்டுவது அல்ல. கொச்சைப்படுத்தப்பட்ட தமிழ்ச் சினிமா 'சிம்பாலிஸத்திற்கு' ஓர் உதாரணம் சொல்கிறேன்.

கதாநாயகியை வில்லன் கற்பழிக்கிறான் என்றால் பூனை எலியைப் பிடித்துத் தின்பது போல் ஒரு பீங்கான் பொம்மையை அணிமைக்காட்சியில் (Close-up) காட்டி, மறு வினாடி வில்லன்

கையில் சிக்கித் திணறும் கதாநாயகியைக் காட்டி, மறுபடியும் பொம்மையைக் காட்டி...... இத்தியாதி......

தர்க்க ரீதியாகப் பார்த்தால் இதில் பூனைக்கு எலி உணவு.

அப்படியானால் வில்லன் ஒரு நரமாமிசம் புசிக்கும் காட்டு-மிராண்டி என்றுதானே பொருள்படும்? ஆனால் நாமாக யூகித்துக் கொள்ளவேண்டியது 'அவனுடைய ஆசைப் பசிக்கு, அவளுடைய கற்பு தீனியாகிவிட்டது' என்று. இதுவல்ல 'சிம்பாலிஸம்'. இது அடையாளம் அல்லது உதாரணம் காட்டுவது.

'சிம்பாலிஸம்' என்பது ஒரு மறைமுக உத்தி. ஒரு தத்து-வார்த்த உணர்வைத் தூண்டுவது.

மனப்போராட்டத்தைக் காட்ட, மனிதனின் தீர்மான உணர்வைக் காட்ட, அல்லது ஒரு குறிப்பிட்ட பாத்திரப் படைப்-பின் தத்துவார்த்தத்தை விளக்க இது பயன்படும்.

இப்ஸனுடைய உலகப் பெரும்புகழ்பெற்ற நாடகம்-

'ஒரு பொம்மை வீடு' (Doll's House).

இந்த நாடகத்தில் பொம்மை ஏதும் வரவில்லை. நவராத்திரி கொலுவும் வைக்கவில்லை. ஆனால் ஏன் இப்பெயரிட்டார்? இதில் வரும் கதாநாயகி, ஒருவனுடைய மனைவியாக, இரு குழந்தை-களின் தாயாக இருந்தவள். நாடகக் கதையின் போக்கில் தன் கணவனால் தான் அதுகாறும் ஓர் உயிரற்ற பொம்மையைப் போன்றே நடத்தப்பட்டு வந்தோம் என்ற உண்மையை உணர்-கிறாள். தன்னை ஒரு மனித ஜீவியாக உணர்ச்சிகளும், மனப்பிர-வாகங்களும் உடைய ஒரு பெண்மணியாக நடத்தத் தவறிய கணவனிடம் விடைபெற்று, தானும் ஒரு மனிதப் பிறவியாக வாழ்வான்வேண்டி வெளியேறுகிறாள். அவளைப் பொறுத்தவரை-யில் அவள் அதுகாறும் வாழ்ந்த இல்லம் இல்லமல்ல; அது ஒரு பொம்மை வீடு.

இந்த நாடகத்தை அநேகமாக உங்களில் பலரும் படித்-திருக்கக் கூடும். இதன் நாயகி நோரா இதுகாறும் உலகில் நாட-

காசிரியர்களால் படைக்கப்பட்ட பெண் கதாபாத்திரங்களில் முதல் வரிசையில் இடம் பெறுபவள். ஷேக்ஸ்பியரின் ஹாம்லெட் போன்று இப்ஸனின் நோரா.

இதில் நாடகத்தின் தலைப்பே குறியீட்டு உத்திதான். ஆனால் சிம்பாலிஸம் இதில் வலுக்கட்டாயமாகப் புகுத்தப்படவில்லை. ஆசிரியர் ஏதோ எவருக்கும் புரியாத ஒன்றைச் சொல்வான் வேண்டி இந்த யுக்தியைக் கையாளவில்லை. இந்தத் தலைப்பு பசுமையாக நாடகம் படிப்போரின் உள்ளத்தில் பதிந்துவிடுகிறது. காரணம் அது ஒரு தத்துவப் பின்னணியைக் கொண்டது என்பதால்.

இப்ஸனை ஏசியவர் பலர்.

ஆனால் இன்றுவரை தற்கால நாடகத்தின் கலங்கரை விளக்கம் என்று அகில உலக ரீதியில் மகுடம் சூட்டப்பட்டு அவர் விளங்குகிறார்- 'டால்ஸ் ஹவுஸ்' நாடகம் பெண்களின் ஓட்டு உரிமைப் போராட்டத்திற்கு ஐரோப்பாவில் வழிவகுத்தது என்பர். இந்த நாடகத்தின் சமுதாயப் பாதிப்பு ஒரு சிந்தனைப் புரட்சியைத் தோற்றுவித்தது என்பர்.

இப்ஸன் 'ரியலிஸ' அல்லது நடப்பியல் நாடகங்கள் எழுதினார். மெய்யுணர்வு அல்லது அநுபவ சாத்திய உணர்வு என்று இதைச் சொல்லலாம். தனக்குப் பிறகு இன்றளவும் ஒரு இயக்கத்தையே தோற்றுவித்த பெருமை இப்ஸனுக்கு உண்டு. இப்ஸனின் பெருமையை, அவருடைய நாடக யுக்திகளைப் பற்றி எவ்வளவு வேண்டுமானாலும் சொல்லலாம். இப்ஸன் என்னுடைய இலக்கிய 'குருநாதர்' என்று இருபதாம் நூற்றாண்டின் தலைசிறந்த சிந்தனைவாதிகளுள் ஒருவரான ஜார்ஜ் பெர்னாட் ஷா குறிப்பிடுவதிலிருந்து இதை நாம் அறியலாம். ஷா குவின்டிஸன்ஸ் ஆஃப் இப்ஸனிஸம் (Quintessence of ibsenism) என்று இது பற்றித் தனியாகவே ஒரு நூல் எழுதியுள்ளார்.

தற்கால நாடகங்கள்:

இப்ஸனுக்குப் பிறகு தற்காலநாடகம் (modern drama) வளர்ந்தது. அதில் பல பிரிவுகளும் தோன்றலாயின. பிரிவுகளை

ஆரம்பித்து வைத்த முன்னோடிகளைப் பற்றியும், அப்பிரிவுகளின் வேறுபாட்டைப் பற்றியும் மட்டுமே இங்குக் குறிப்பிட விழைகிறேன்.

இப்ஸன்	Realism	ரியலிச நாடகங்கள்
ஸ்டிரின்பெர்க்	Naturalism	நேச்சுரலிஸ நாடகங்கள்
ஜார்ஜ் கெய்லர்	Impressionalistic	இம்ப்ரஷனிஸ நாடகங்கள்
பிரென்டெல்லோ	Theatre of illusion	தியேட்டர் ஆஃப் இல்லூஷன்
பிரெஷ்ட்	Epic Theatre	எபிக் தியேட்டர்,
பெக்கெட்	Theatre Absurd	தியேட்டர் அப்ஸர்ட்

மேற்சொன்ன பிரிவுகள் ஏறக்குறைய நூற்று இருபது ஆண்டுகளில் வளர்ந்தவை. ஒவ்வொன்றும் உலகெங்கிலும் தன்னுடைய செல்வாக்கைப் பெற்றது. மனித வாழ்க்கையின் கணிப்புக்களை பல்வேறு கோணங்களில் மாறுபட்ட சமுதாய சித்தாந்தங்களுடன் எடுத்துக் காட்டின. ஆயின் இவைகளின் அடிப்படை ஒன்றே. மனித குலத்தின் ஜீவ மரணப் போராட்டமே அது. சர்வதேச அரங்கில் ஏற்பட்ட அரசியல், பொருளாதார பிரச்னைகளே இவை தோன்றக் காரணமாயிருந்தன. மேற்சொன்ன பிரிவுகளில் எழுதப்பட்ட நாடகங்கள் இலக்கிய உணர்வுடனே எழுதப்பட்டன. வியாபார முறையில் அவைகள் வெற்றி பெற்றனவா இல்லையா என்பதல்ல பிரச்னை.

சிலப்பதிகாரம் சமைத்த இளங்கோ அடிகளும், இராமாயணம் எழுதிய கம்பனும் இன்று இருந்தால் இலக்கியம் படைக்கும் அறிவு மேதைகளாகத்தான் இருக்க முடியுமே தவிர சினிமாப் பாடல் எழுதிப் பணம் சேர்க்கும் சாமர்த்தியம் உடையவர்களாக இருந்திருப்பார்களா என்பது ஐயப்பாடே. எனவே ஓர் இலக்கியப் பிரிவின் வளர்ச்சி தரம் இவைகளைக் குறிப்பிட்டுப் பேசும்போது வியாபார முறையில் நோக்காது, அவைகளுக்கு உண்டான விசேஷமான தனிப்பட்ட ஒரு தன்மையை வைத்தே முடிவு செய்ய வேண்டும். எந்த ஒரு தன்மையினால் அவை சிரஞ்சீவித்துவம் பெற்று, உலகப் பொதுநோக்கில் காலத்தின் தாக்குதல்களுக்கு ஈடுகொடுத்து நிற்கின்றன என்பதையே நாம் புரிந்து கொள்ளவேண்டும்.

ஓர் ஆசிரியன் எத்தனை புத்தகங்கள் எழுதியுள்ளான் என்பதைவிட எத்தகைய புத்தகங்களை எழுதியுள்ளான் என்பதில்தான் அவனுடைய தனித் தன்மையும், மேதா விலாசமும் கணிக்கப்படுகின்றன. மனித ஜாதிக்குப் பொதுவான பிரச்னைகளும், அவை எழக் காரணமானவற்றையும் மனத்தில் வைத்துக்கொண்டே மேற்குறிப்பிட்ட மேதைகள் நாடகம் புனைந்தனர். இங்கு என்னுடைய உரையில் 'கமெர்ஷியலாக' மாபெரும் வெற்றிபெற்ற நாடகங்களைப் பற்றியோ, அவற்றை எழுதியவர்களைப் பற்றியோ நான் குறிப்பிடப் போவதில்லை. நாடகம் ஒரு கலையாக, இலக்கியமாக ஒரு குறிப்பிட்ட காலகட்டத்தின் வாழ்க்கை முறையின் பிரதிபலிப்பாக இருக்க வேண்டும் என்ற உணர்வுடன் எழுதியவர்களைப் பற்றி மட்டுமே அணுகுவோமாக.

இதுவரையிலும் என்னுடைய உரையில் நான் தமிழ்நாட்டைப் பற்றியோ தமிழ் நாடகங்களைப் பற்றியோ யாதொன்றும் குறிப்பிடவில்லை. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியினின்றே அதைப்பற்றிக் குறிப்பிட விரும்புகிறேன்.

தமிழ்நாட்டில் நாடகக்கலை எந்த அளவுக்குப் பேணிக்காக்கப்பட்டது. தமிழறிஞர்களும் இலக்கியப் பின்னணியில் நாடகக்கலைக்கு எந்த அளவிற்கு முக்கியத்துவம் அளித்து அதை ஒரு சமுதாயக் கலையென அங்கீகரித்து வளர்த்தார்கள் என்பதையும் பற்றிச் சொல்லுமுன் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதிவரையில் மேனாட்டில் நாடகக் கலை எப்படி, எவ்வாறு, எந்த அளவிற்கு வளர்ந்து வந்துள்ளது என்பதைச் சொல்ல வேண்டிய கட்டாயத்திற்குள்ளாகிறேன். நம்மைப் பற்றி நாமே நிதானித்துக் கொள்வதில்கூட ஒரு உலகப் பொது நோக்குத் தேவைதானே? எனவே, நம் நாட்டு நாடகக் கலையின் வளர்ச்சி பற்றிச் சிறிது பின்னால் பார்ப்போம்.

பிரெஞ்சு நாட்டில் பிறந்த எமிலிஜோலா என்ற நாவலாசிரியனைப் பற்றி உங்களுக்குத் தெரிந்திருக்கும். ஜோலாவின் இலக்கியப் பணியின் தரம் சற்றுக் குறைவானது, ஆபாசமானது என்று சிலர் நினைக்கலாம். அது அவரவர் கருத்து. அடிப்படையில் அவர் ஒரு மனிதாபிமானி. அவருடைய இலக்கியப்படைப்பில்

மனிதனின் நிறைகுறைகளை நேரடியாகச் சாடுகிறார். அவருடைய புகழ்பெற்ற படைப்பான 'நாநா' என்ற வேசையைப் பற்றிய நவீனத்திலும் கூட இதை நாம் உணர முடிகிறது. அவருடைய படைப்புக்கள் இயற்கைவாதிகளில் (நேச்சுரலிஸ படைப் பாளிகளின்), முன்வரிசையில்அவரை நிறுத்துகின்றன. அவரைப் பின்பற்றி ஸ்வீடனைச் சேர்ந்த 'ஆகஸ்ட் ஸ்டிரின்பர்க் (August Strindburg) நாடகங்கள் எழுதினார். ஸ்டிரின்பர்க் அன்றைய ஸ்வீடிஷ் சமுதாயத்து மேல்வகுப்புமக்களின் போலித்தனங்களை-யும்,நெறிமுறைகளைப் பற்றியும் கேலி செய்து எழுதினார். அவ-ருடைய'ஜூலி' என்ற மூன்றே பாத்திரங்களைக்கொண்ட நாடகம் இத்தகைய ஒன்றே. பிரபுத்துவக் குடும்பப் பெண்ணொருத்தியின் ஆத்ம வீழ்ச்சியைச் சித்தரிப்பது இந்நாடகம்.தான் விரும்பிய தன் இல்லத்துப் பணியாளனிடம் தன் கற்பைப் பறிகொடுத்த ஜூலி, தனக்கும் அவனுக்கும் உள்ள சமுதாய ஏற்றத் தாழ்வினால் அவனை மணக்க முடியாமல் போய்விடுகிறது. அவள் தனக்கும் அவனுக்கு-மிடையே உள்ள ஏற்றத்தாழ்வைக் காட்டியே அவனைப் புறக்-கணித்துவிடுகிறாள். பாலுணர்வினால் உந்தப்பட்டுத் தன் கற்பை இழந்த அவளுக்கு அவனைஒன்றும் செய்ய முடியாத நிலை உருவா-கிறது. அவளுடைய வாழ்வு சூன்யமாகப் பொருளற்றதாக ஆகிவிடுகிறது.

பாலுணர்விற்கும் காதலுக்கும் சம்பிரதாயங்களும் சமுதா-யத்தின் வர்க்கபேதங்களும் கிடையாது. இவைகள் மனித அடிப்-படை உணர்வுகள்; நியதி, ஏற்றத் தாழ்வுகள் போல்பவை மனி-தனால் உருவாக்கியவை. அவற்றை உடைத்தெறிந்து, அஞ்சாது வாழத் துணிபவர்கள் வாழ முடியும். அல்லாது ஜூலி போன்று அடிப்படை உணர்ச்சிகளுக்கு ஈடுபட்டுத் தம் வாழ்வின் சமுதாய நோக்கை உடைத்தெறிய மனவலிமையற்றவர்கள்தம்மை வீணாக்-கிக்கொண்டுவிடுகின்றனர்.

வாழ்க்கை என்பது மனிதனால் வாழ்வதற்கா?அல்லது மனி-தனால் உண்டாக்கப்பட்ட சம்பிரதாயங்களுக்கும்,ஏற்றத் தாழ்வு-களுக்கும் உடன்பட்டுத் துன்பப்படுவதற்கா? என்ற வினாவை நம்-முள் எழுப்புகிறார் ஸ்டிரின்பர்க். இந்தப் பிரச்னை பொருளாதார

ரீதியில் ஏற்படும் சமுதாய வகுப்புக்கள் உலகில் எந்தெந்த நாடு-களிலெல்லாம் இருக்கின்றனவோ அங்கெல்லாம் இன்றுவரை நிலைத்திருக்கும் ஒரு தீராத பிரச்னை அல்லவோ?

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் இங்கிலாந்தில் குடியேறிய ஒரு ஜெர்மானிய யூதர் உலகின் சிந்தனையை, அதுகாறும் நிலவி வந்த பொருளாதாரக் கருத்துக்களைத் தத்துவங்களை மீறிப் புதியதொரு சித்தாந்தத்தை உருவாக்கியதன் மூலம் தீவிரப்படுத்தினார்.

ஆம்; நான் குறிப்பிடுவது உலகின் சிறந்த சிந்தனைவாதி-களில் ஒருவரான கார்ல் மார்க்ஸைப் பற்றித்தான். மார்க்ஸின் சித்தாந்தம் தோன்ற முதலாளித்துவ மூலதன முறையே வழி வகுத்தது எனலாம். முதலாளிகள் பெரும் இலாபம் சம்பாதிக்க வேண்டுமென்றால் இரண்டு வழிகள்தாம் உண்டு:

1. பொருளின் தரத்தைக் குறைப்பது
2. தொழிலாளியின் ஊதியத்தைக் குறைப்பது

அல்லது

அவனுடைய உழைப்பைச் சுரண்டுவது

இந்தச் சூத்திரத்தின் அடிப்படையில் உற்பத்தி செய்யப் படும் பொருள்கள், உலகச்சந்தை, உலகத் தொழிலாளர்களின் உழைப்பு, சுரண்டப்படும் அவலநிலை இவைபற்றித் தம்முடைய புதிய சித்தாந்தக் கோட்பாடுகளை 'மூலதனம்' என்ற நூலில் அவர் விவரிக்கிறார்.

இருபதாம் நூற்றாண்டில் உலகம் இரு பகுதியாகத் தத்து-வார்த்த ரீதியில் பிரிந்து நிற்கக் காரணமானது அந்த நூல்தான் என்பதில் ஐயமில்லை.

மார்க்ஸின் சித்தாந்தம் மேலை நாட்டினரிடையே ஒரு பெருத்த சிந்தனைக் கிளர்ச்சியை ஏற்படுத்திற்று. மார்க்ஸின் சித்தாந்தத்தால் கவரப்பட்ட ஒரு சிந்தனையாளரே ஜார்ஜ் பெர்னார்ட்ஷா.

ஷா பத்தொன்பது, இருபதாம் நூற்றுண்டுகளின் பிற்பகுதி-யிலும் முற்பகுதியிலும் (1856-1950) வாழ்ந்த ஒரு பேரறிஞர்.

ஆரம்ப காலத்தில் ஷாவின் நாடகங்கள் பெரும்பாலும் இப்ஸனுடைய பாணியிலேயே அமைக்கப்பட்டன. ஆனுலும் ஷா பிற்காலத்தில் தனக்கென ஒரு பாணியை வகுத்துக் கொண்டவர். கல்வி, மதம், தேசப்பற்று, பொருளாதாரம், காதல், மனிதனின் அமரத்தன்மை, அரசியல், தத்துவம் என்று பல பிரிவுகளையும் தன் நாடகப் படைப்புக்களில் இவர் அணுகினுர். நையாண்டி நாடகங்களே பெரிதும் எழுதியுள்ள இவர் பிரெஞ்சு நாட்டின் மோலியரின் வாரிசு போன்று விளங்கினுர் என்பர். ஷாவின் நாடக முன்னுரைகள் நாடகங்களைவிடப் பெரியவை. தாம் எந்தக் காரணத்துக்காக நாடகம் எழுதியுள்ளார் என்பதை இவர் இவை-களில் விளக்கியுள்ளார்.

'சமதர்மச் சமுதாயம்' என்று உலக அளவில் ஒன்று உரு-வாக வேண்டும் என்பதில் இவர் பெரிதும் அக்கறை காட்டினுர். சமுதாயத்தின் ஏற்றத் தாழ்வுகள் அவைகள் ஏற்படக் காரண-மான பொருளாதார அமைப்பு முறைகள், கல்வி முறையில் உள்ள சீர்கேடுகள், மதத்தின் பெயரால் மதகுருமார்கள் பாமர மக்களை எப்படியெல்லாம் ஏமாற்றி, எத்தித் திரிகிறுர்கள் என்பவற்றைத் தம் நாடகங்களில் காட்டியுள்ளார்.

'ஜனநாயகம்' என்ற சொல் எவ்விதம் அரசியல் வாதிகளின் வார்த்தை ஜாலமாக இருக்கிறது.வாக்குரிமை பெற்ற ஒவ்வொரு பிரஜையையும் எப்படி இந்த மந்திரஜாலம் போன்ற வார்த்தைப் பிரயோகத்திற்கு மயக்கி, சமுதாயத்தையே, சமுதாயத்தினுல், தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டவர்கள் சுரண்டுகிறுர்கள் என்பதை 'ஆப்-பிள் வண்டி' (Apple cart) என்ற நாடகத்தில் விளக்குகிறுர்.

ஷா, அடிப்படையில் ஓர் மனிதாபிமானி. உலகின் எப்-பகுதியிலும் பஞ்சமும், பட்டினியும் வரக்கூடாது என்பது இவர் கொள்கை. உலகின் ஒருசில பகுதிகள் மிகுதியான சுகபோகத்தில் இருக்க, ஏனைய பகுதிகள் என்றும் பற்றுக்குறையில் அவதிப்-படுவதற்குக் காரணமே முதலாளித்துவ சந்தைகளே என்பதும்

இவர் கருத்து. மார்க்ஸின் தத்துவங்களுக்குக் கலைவடிவான படைப்புக்களை அமைத்தவர் ஷா என்றால் மிகையன்று.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் காங்கிரஸ் மகாசபை தோற்றுவிக்கப்பட்டது. இந்தியர்கள் சுதந்திரம் பெற-வேண்டும் என்ற உணர்வு தீவிரப்பட்டது.

பிரிட்டிஷ் அரசாங்கம் உலகில் சர்வ வல்லமை பொருந்தியதாகக் கருதப்பட்ட காலம். விக்டோரியா காலத்து ஆங்கில நாகரிகம் உலகில் செல்வாக்குப் பெற்று விளங்கிய நேரம்.

உலகச் சூழ்நிலையும்

தமிழ்நாட்டு நாடகங்களும்

நம் தமிழ்நாட்டு நாடகக்கலை பெரிதும் புராண இதிகாசக் கதைகளையே மேடையேற்றியது. அன்றையத் தமிழர் பண்பாடும் வாழ்க்கை முறைகளும் பிரசித்தி பெறவில்லை. தமிழ்நாட்டிலும் கூட நாடகம் நாட்டிய நாடகமாகத்தான் இருந்து வந்திருக்கிறது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில்தான் நூல் வடிவில் தமிழ்ப் பேராசிரியர் சுந்தரம் பிள்ளை எழுதிய 'மனோன்மணியம்' நாடகம் வெளிவந்தது. இரகஸிய வழி (The secret way) என்ற மேனாட்டு நூலைத் தழுவியே தாம் அந்நாடகத்தை உருவாக்கிய-தாக அந்நூலின் முன்னுரையில் ஆசிரியர் கூறுகிறார்.

இசை, மிகுந்த செல்வாக்குப் பெற்று விளங்கிய நேரம். எனவே, நாடகங்களில் கூட இசைக்கே முக்கியத்துவம் அளிக்கப்-பட்டது. புராண இதிகாசக் கதைகளை மேடையேற்றுவதில் இசை பெரிதும் உதவியாக இருந்தது எனலாம். அக்காலங்களில் இசை-யில் தேர்ச்சி பெற்றோரே சிறந்த நடிகர்களாகக் கருதப்பட்டனர். இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஆரம்ப காலத்தில் பாய்ஸ் கம்பெனி-கள் பல தோன்றின. ஐந்து வயது முதற்கொண்டு இருபது வயதுவரை உள்ளவர்கள் தத்தம் குரல், உருவ அமைப்பிற்கேற்ப வேடங்கள் புனைந்தனர். காட்சி அமைப்புக்கள், திரைச் சீலைகளும், கட் அவுட்களுமாக ஆரம்பித்துப் பெரிய பெரிய செட் போடும் அளவிற்குப் படிப்படியே வளர்ந்தன. இந்தக் கால-

கடடத்தில் அரங்க உடைமை(theatre repertory) என்று ஆங்கிலத்தில் குறிப்பிடுவது போன்ற பல கம்பெனிகள் உருவாயின. தமிழகத்தில் மட்டுமின்றி, ஆந்திரம், கர்னுடகம், பம்பாய் முதலிய ராஜ்யங்களிலும் இம்மாதிரிக் கம்பெனிகள் உருவாயின.

பம்பாயிலிருந்து சென்னைக்கு வந்து நாடகம் போட்ட கம்பெனியினர் பார்ஸி கம்பெனிக்காரர்கள் அரங்க அமைப்பும், காட்சி ஜோடனைகளும் கண்ணைக் கவரும் வண்ணமிருந்தன. பார்ஸி கம்பெனியின் சென்னை விஜயம் தமிழ் நாடக மேடையில் பல புதிய யுக்திகளும் அங்கநிர்மாண யுத்திகளும் வளரக்காரணமாயிருந்தது எனலாம்.1 நிற்க.

உலகத்தைப் பெரிதும் உலுப்பிய ஒரு மாபெரும் புரட்சி ருஷ்ய தேசத்தில் தோன்றியது. மாகவி பாரதி கூறியது போல

'மாகாளி பராசக்தி உருசிய நாட்டிற் கடைக்கண்
வைத்தாள் ஆங்கே
ஆகா வென்றெழுந்தது பார் யுகப் புரட்சி'

என்றவாறு யுகப் புரட்சியாக அது பரிணமித்தது. ஜாரின் ஆட்சி வீழ்ந்தது. கம்யூனிஸ்டுகள் சோவியத் ருஷ்யக் குடியரசை நிறுவினர்.

இந்தக்காலத்தில் ஜெர்மனி உலகப்போரில் ஈடுபட்டிருந்தது. 1914-ல் ஆரம்பித்த முதல் உலகப்போரில் உலகின் இலக்கியக் கண்ணேட்டம் மாற ஆரம்பித்தது. உலகச் சந்தையில் தத்தம் செல்வாக்கைப் பெருக்கிக் கொள்ளவே ஐரோப்பிய நாடுகள் முனைந்தன. இந்தச் சிக்கலினின்றும் எழுந்ததே உலகப் போர்.

இதை மையமாக வைத்து நாடகங்கள் மேனுட்டில் புனையப் பட்டன. பெர்னுட்ஷாவும் ஜெர்மனியின் ஜார்ஜ் கெய்ஸரும் இங்கே குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்.

பணத்தின் மோகத்தினுல். வாழ்க்கையின் பயனையே கருதாது இருவர் சண்டை போட்டுக்கொண்டால் அது நீதி ஸ்தலத்

திற்குப் போகும். பணம் ஈட்டுவதையே குறிக்கோளாகக் கொண்டு அகில உலகச்சந்தையைத்தம் ஆதிக்கத்திற்குட்படுத்திக் கொள்வான் வேண்டி சண்டையிடும் நாடுகளைப் பற்றி என்ன சொல்ல? ஜார்ஜ் கெய்ஸர் இதையே தம்முடைய 'காலை முதல் யாமம் வரை' (From Morn to Midnight) என்ற நாடகத்தில் காட்டுகிறார். யுத்தத்தினால் சாதாரண மக்களின் வாழ்வு எந்த அளவிற்குப் பாதிக்கப்படுகிறது என்பதையும், சமுதாய ரீதியான மனிதனுடைய பொறுப்புணர்ச்சி எப்படி வீழ்ச்சியுறுகிறது என்பதையும் ஒரு பணப்பொறுப்பாளனின் .(cashier) கதை மூலம் இந்நாடகத்தில் அவர் எடுத்துச் சொல்கிறார்.

பெர்னார்ட் ஷா முழுக்க முழுக்கப் போரை வெறுத்தவர். போர்க் கருவிகளையும் வெடிமருந்து உற்பத்தி செய்யும் தொழிற் சாலையையும் வைத்துப் பொருளீட்டும் முதலாளிகள் தம்முடைய உற்பத்தியின் செலாவணிக்காகவேனும் உலக நாடுகள் ஒன்றோ-டொன்று போராடிட வேண்டிய அவசியத்தை உண்டு பண்ணு-கின்றனர். பொதுவாக யுத்தம் என்பதைச் சுத்த வீரனும், சாமானிய மக்களும் என்றும் விரும்புவதே இல்லை. தம் வியாபாரத்தைப் பெருக்கி, செல்வ சாம்ராஜ்யம் அமைக்க நினைக்கும் கோடீஸ்வரர்களே இத்தகு போர்கள் எழக் காரணம் என்று 'மேஜர் பார்பரா' என்ற நாடகத்தில் சொல்கிறார்.

உலகப் போரினால் பாதிக்கப்பட்டதைவிட, உள்நாட்டுப் போரினால் பாதிக்கப்பட்ட சோவியத் ருஷ்யா தனக்கென ஒரு நாடகக் கலையைத் தேசிய உணர்வோடு வளர்த்துக்கொள்ளத் தலைப்பட்டது.

தேசியக் கலையாக, சமுதாயக் கலையாக நாடகம் ருஷியா-வில் அங்கீகரிக்கப்பட்டது. இத்தருணத்தில் ஸ்டேனிஸ்-லாவ்ஸ்கி என்பாரும் அவருடைய உற்ற நண்பர் நிம்ரோவிச் டாஞ்சக்கோவ் என்பாரும் மாஸ்கோ ஆர்ட் தியேட்டர் என்ற நிறுவனத்தை உருவாக்கினர்.

இந்நாடக நிறுவனத்தினர் ரியலிஸ பாணியில் நாடகம் நடத்தத் தீர்மானித்தனர். ஆரம்ப காலத்தில் பல கேலிப்

பேச்சிற்கும், கிண்டலுக்கும் உள்ளானர்கள். விடாப்பிடியாக நாடகம் நடிப்பதில், தயாரிப்பதில் ஒருபுதிய பாணியை உருவாக்கினர். ஆண்டன் செகாவ், டால்ஸ்டாய், கார்க்கி போன்ற உலகப் புகழ்பெற்ற எழுத்தாளர்களின் நாடகங்களை மேடையேற்றிப் பெரும் வெற்றிகண்டனர்.

1920-ஆம் ஆண்டுகளில் தமிழ்நாட்டில் பாய்ஸ் கம்பெனிகள் தோன்றலாயின. இவைகளின் நடப்பு முறை தொழில் துறை நிறுவனங்களாகவே இருந்து வந்தது. ஒரு குடும்பம் போன்று நடிகர்கள் ஒன்று கூடியே வசித்தனர். நாடகக் கம்பெனியின் உரிமையாளர் நடிகர்களின் அன்றாட உணவு, உடை, இவைகளுக்குப் பொறுப்பேற்றார். நடிகர்களுக்கு நடிப்புப் பயிற்சியும், நாடக இலக்கியப் பயிற்சியும் அளிக்கப்பட்டன. மாலை, இரவுக் காட்சிகள் நடத்தப்பட்டன.

நாடகங்கள் சமுதாயத்திற்கு நீதி புகட்டுபவைகளாக இருக்கவேண்டும் என்ற கொள்கைப் பிடிப்புடன் நீதி நாடகங்கள் (Moralistic Plays) என்று வகைப்படுத்தப் பட்ட நீதிநெறிக் கதைகளை மேடையேற்றினர். சாது சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் இவர்களில் குறிப்பிடத் தக்கவர். சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் புராணக் கதைகளையே பெரும்பாலும் இசைக்குமுக்கியத்துவம் கொடுத்துப் பல பாடல்களுடன் எழுதினார். சுவாமிகளின் மொழியாற்றலும், நகைச்சுவை உணர்வும், சமுதாயத்தின் அறநெறிக் கோட்பாடுகளுக்குக் கட்டுப்பட்டு மக்கள் நல்வாழ்வு நடத்த வேண்டும் என்ற எண்ணப்பாங்கும் இவைகளில் காணக்கிடக்கின்றன. சதிஅனுசூயா, சீமந்தினி, அபிமன்யு சுந்தரி போன்ற நாடகங்களில் தமிழின் லாவகங்களை நாம் அறிய முடிகிறது. சொற்பிரயோகங்கள், பாடல்களின் சந்தம், இசையமைப்பு இவை நாடகங்களுக்கு, அவற்றின் சுவைகூட்ட எவ்வளவு இன்றியமையாதவை என்பதைச் சுவாமிகள் உணர்ந்திருந்தார் என்பது தெளிவாகிறது.

இந்திய விடுதலை இயக்கம் தீவிரப்பட்டது.

தென்னாப்பிரிக்காவில் பாரிஸ்டர் தொழில் பார்த்து, தாயகம் திரும்பிய மோகன்தாஸ் கரம்சந்த் காந்தி பார் அட்லா. அதுகாறும் படித்த அறிவு ஜீவிகளின் மேடைப் பிரசங்கங்களாலும், கருத்தரங்குகளாலும் பரப்பப்பட்ட காங்கிரஸ் இயக்கத்தை இந்தியாவின் சாதாரணக் குடிமகன் ஒவ்வொருவனும் புரிந்துகொண்டு பங்கேற்கும் ஸ்தாபனமாக மாற்ற எண்ணினார். அதற்காகத் தம்முடைய தனிப்பட்ட வாழ்க்கை முறையையே மாற்றி அமைத்துக்கொண்டார். எளிய வாழ்க்கை, தெய்வபக்தி, தேசபக்தி, எளிய உணவுப் பழக்கங்கள் இவற்றைத் தாமே மேற்கொண்டார். சாதாரணக் குடியானவன் போன்று உடை உடுத்தலானார். விதேசித் துணிகளுக்காக இந்தியர்கள் பெரும் பணம் செலவழிப்பதைப் பார்த்து, சுதேசி இயக்கம் ஆரம்பித்தார். அனைவரும் கையினால் நூற்கப்பட்ட நூலிலிருந்து தயாராகும் கதர் ஆடையை அணிய வேண்டும் என்று வேண்டுகோள் விடுத்தார். பிரிட்டிஷ் அரசாங்கம் சலசலப்படைந்தது. பெரும் வார்த்தை ஜாலங்கள் ஏதுமின்றி சாதாரணக் குடிமகனுக்குப் புரியக்கூடிய மொழியில் பேசி இந்தியன் என்று தன்னை அழைத்துக்கொள்ள விரும்பும் ஒவ்வொருவனும் சில வாழ்க்கை நியதிகளைப் பின்பற்ற வேண்டும் என்று சொன்ன காந்திஜியை மக்கள் இந்த யுகத்தின் மகாத்மா என்று புரிந்துகொண்டனர். செயல் வீரரான அவரைப் பற்றி ஆங்கில அரசும் புரிந்துகொண்டது.

இந்த நேரத்தில் நாடகக் கலைஞர்களும் தம் பங்கை தேச விடுதலைப் போரில் ஆற்றத் தவறவில்லை. சதாவதானம் கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் (மதுரைப் பல்கலைக் கழகத்தின் முன்னாள் துணைவேந்தர் தெ. பொ. மீனாட்சிசுந்தரனார் அவர்களின் மூத்த சகோதரர்) கதரின் வெற்றி, பதிபக்தி, பம்பாய் மெயில், கவர்னர்ஸ் கப் போன்ற நாடகங்களைத் தயாரித்து நடத்தினார். ஆங்கில அரசு அந்நாடகங்களுத் தடை விதித்தது. நாடகத்தினால் ஏற்படக்கூடிய விளைவுகளை அந்த அரசாங்கம் நன்கு அறிந்திருந்தது போலும்!

பாவலர் அவர்கள் இங்கிலாந்து சென்று தம் நாடகக் குழுவுடன் கதரின் வெற்றி நாடகத்தை நடத்தினார். என்னே அவரின் துணிவு!

மேடை அலங்காரத்திலும், காட்சி மாற்றங்களிலும் பார்ஸி கம்பெனியின் செல்வாக்கு மிகுந்தது. நாடகத் தயாரிப்பாளராக கன்னையா என்பவர் உருவாகினார். கன்னையா அவர்கள் மிகுந்த தெய்வ பக்தி உள்ளவர். நாடகக் கலைக்கே அவர் புதியவர். ஆனாலும் மிகுந்த பிரயாசை எடுத்துக்கொண்டு வியத்தகு காட்சி ஜோடனைகளை அமைத்து கிருஷ்ண லீலா, தசாவதாரம் போன்ற நாடகங்களை நடத்திக் காட்டினார். மேடை யுக்திகள் வளரலாயின. மக்கள் நாடகம் பார்ப்பதற்கெனத் திரளாக வந்தனர் தமிழ் நாட்டில் நாடகக்கலை வளர ஆரம்பித்தது.

இந்த உரையின் முன்பகுதியில் குறிப்பிட்டதுபோல் நாடகக் கலையின் வளர்ச்சியைப் பற்றி ஒரு சர்வதேசக் கண்ணோட்டம் செலுத்துவதால் தமிழ் நாடகங்களைப் பற்றி மட்டுமே சொல்லாது குறிப்பாக இந்த நூற்றாண்டின் துவக்க காலத்திலிருந்து இன்றுவரை இக்கலை எப்படியெப்படியெல்லாம் பரிணாம வளர்ச்சி பெற்றது என்பதையும், ஏனைய நாடுகளுடன் தமிழ் நாடும் தன்பங்கிற்கு இத்துறையில் எத்தகு வளர்ச்சியைப் பெற்று வந்துள்ளது என்பதையும் சொல்லவே விரும்புகிறேன். எனவே, ஆங்காங்கே நான் மீண்டும் மீண்டும் மேனாட்டு நாடக மேடையைப் பற்றிய தகவல்களையும் உங்களுக்குச் சொல்ல விரும்புகிறேன்.

உலக நாடக அரங்கில் இப்ஸனுடைய நாடகம் தன்னுடைய செல்வாக்கை அதிகரித்துக்கொண்டுபோனபோது சிசிலி நாட்டில் பிறந்த லூகி பிரென்டெல்லோ (Luigi Pirandello) என்ற இலக்கிய ஆசிரியர் 1930-ஆம் ஆண்டுகளில் நாடகம் எழுத ஆரம்பித்தார். பிரென்டெல்லோவின் நாடகம் தியேட்டர் ஆஃப் இலூஷன் (Theatre of illusion) எனப்படுவதாகும். இப்ஸனுடைய யுக்தியை ஷா போன்றோர் கையாண்டதை ஏற்கெனவே குறிப்பிட்டுள்ளேன். அதுவேபோன்று பிரென்டெல்லோவின் யுக்தி முறைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு, அமெரிக்காவில்

டென்னஸி வில்லியம்ஸ், ஜெர்மனியில் ஃப்ரைடிரிஷ் டுரன்மா இந்தியாவில் வி. ச. காண்டேகர் போன்ற பல புகழ் பெற்ற எழுத்தாளர்கள் நாடகம், நாவல் படைக்கத் தலைப்பட்டனர்.

பிரென்டெல்லோனின் 'ஆசிரியரைத் தேடும் ஆறு கதா-பாத்திரங்கள்' (Six characters in search of an Author) என்ற நாடகம் நோபல் பரிசு பெற்றது.

அவருடைய அடிப்படைத்தத்துவம் ஒவ்வொரு மனிதனும் தனிமையில் ஒரு ஆளுமை (Personality) உடையவனுகவும் சமுதாயத்தில் கலக்கும் போது வேறொரு மாறுபட்ட ஆளுமை யுடையவனுகவும் இருக்கின்றுன் என்பதே. மனிதனின் இந்த இரட்டை ஆளுமையைப் (Dual Personality) பற்றி அவர் தம்-முடைய நாடகங்களில் கூறுகிறுர். தவிர வாழ்க்கை என்பதைப் பற்றிய அவருடைய கருத்தும் நம் கவனத்தை ஈர்ப்பதாயுள்ளது.

வாழ்க்கை என்பது என்ன ?

அதை நாம் சரிவரப் புரிந்துகொண்டு விட்டோமா?

ஒவ்வொருவனும் தத்தம் இயல்புக்கேற்ப, தனக்கேற்பட்ட அனுபவ உணர்வுகளினுல் அதை நிதானிக்க முற்படுகிறுன். அவ்வாறிருக்க பொதுப்படையாக இன்னதுதான் வாழ்க்கை என்று சொல்வது உண்பது, உடுப்பது, உறங்குவது போன்ற சாதாரண நிகழ்ச்சிகளைப் பொறுத்தமட்டில் ஒன்று போலவே காணலாம். ஆனுல் உள்ளத்து உணர்ச்சிகளும், அவை ஏற்படுத்திய ரசானுபவங்களும், அவை ஏற்படக் காரணமாயிருந்த பகைப்புலன்களும் நிச்சயம் மாறுபட்டிருக்கக்கூடும். எனவே, வாழ்க்கை என்பது எந்த இருவருக்கும் ஒன்ருக இருக்க முடியாது. ஒன்று போலவே தோன்றலாம்.

ஒருவனை நாம் புரிந்து கொண்டு விட்டோம் என்று எண்ணுகிறோம். அது எத்தனை தூரம் சரியாகும்? நம்முடைய கணிப்பு என்பது நம் அகவயப்பாட்டின்பாற்பட்டதுதானே. ஒருவனை, அவனை நாம் அறிந்தமட்டில் நம் மனதின் உணர்ச்சி-களுக்கேற்பப் புரிந்துகொண்டு விட்டோம் என்று வேண்டுமானுல்

சொல்லலாம். யாரும் எவரையும் முழுமையாகப் புரிந்து கொள்வது இயலாத காரியம்.

பிரென்டெல்லோவின் இலக்கியப் பார்வை அகவயப் பாட்டுத் துறையைச் சேர்ந்தது. மனிதனின் உணர்ச்சிபேதங்களுக்கு அவர் பெரிதும் மதிப்புக் கொடுத்தார். சமுதாயத்தில் பல தீமைகள் பிறக்கக் காரணமே, ஒருவரையொருவர் நிதானிக்கும் விதத்தில் ஏற்படும் தவறினால்தான் என்கிறார் அவர்.

மேலும் இலக்கியப் படைப்பாளிகளுக்கும் ஒரு சவால் விடுகிறார். ஒரு பாத்திரம் படைப்பாளி ஒருவனால் படைக்கப்பட்டு முழுமையடைந்தவுடன், அதைப் படைத்தவனுக்கும் அந்தப் பாத்திரத்திற்குமிடையே இருக்கும் உறவே மாறிவிடுகிறது. தனக்கென ஒரு சுதந்திரத்தை அப்பாத்திரம் பெற்றுவிடுகிறது.

இலக்கியத்தில் இம்மட்டோடு நின்றுவிடுகிறது. நாடகத்தில் இன்னும் ஒருபடி மேலே போய்விடுகிறது. நாடகாசிரியனால் படைக்கப்பட்ட பாத்திரம், அதை ஏற்று நடிக்கும் நடிகனால் அவன் அதைப் புரிந்துகொண்ட விதத்தில் மேடையில் பிரதிபலிக்கப்படுகின்றது. நாடகாசிரியன் தன் கற்பனையில் உருவான பாத்திரத்தின் முழுச் சாயலையும் அங்கே பார்க்கவும் முடியலாம்; அது முடியாமலும் போகலாம்.

கருத்தோற்றத்தின் விளைவு 'Theory of Conception' என்று இதை பிரென்டெல்லோ குறிப்பிடுகிறார். ஆக நாடகத்தில் ஒவ்வொரு கட்டத்திலும், அதாவது

எழுதும்போது — ஆசிரியனுக்கும்

நடிக்கும்போது — கலைஞனுக்கும்

பார்க்கும்போது — பார்வையாளனுக்கும்

அவரவர் மனநிலைக்கேற்ப அது புரிகிறது. அதைப் புரிந்துகொள்ளும் விதத்தில் ஒன்றுபட்ட ஒருநிலை அவர்களிடையே உருவாகலாம். அல்லது மாறுபட்ட நிலையும் உருவாகலாம். மாறுபட்ட

நிலை உருவாவதை எந்தப் படைப்பாளியும் தவறு என்று கூற முடியாது.

இதைப் போலவேதான் வாழ்க்கையும், புரியாத ஒரு புதிராய், புரிந்தது போன்ற மயக்க நிலையாய்க் காணப்படுகிறது. எந்த ஒரு படைப்பாளியும் தன் படைப்பில் ஓயாது தன்னையே தேடிக் கொள்கிறான். ஒருவனுடைய தனி வாழ்க்கையில் அவனுள் ஏற்படும் ஆத்மப்போராட்டமே படைப்பிலக்கியமாகப் பரிணமிக்கிறது.

பிரென்டெல்லோவின் ஹென்றிகோ-நான்கு (Henryco IV) என்ற நாடகத்தில் கதாநாயகன் ஒரு சிற்றரசன். அவன் சில அரசியல் காரணங்களுக்காகப் புத்தி சுவாதீனமிழந்தவன்போல் இருக்கிறான். இதைப் பயன்படுத்தி அவனிடம் திவானாகப் பணி புரிபவன் சிற்றரசனின் மனைவியுடன் கள்ளக் காதல் தொடர்பு கொள்கிறான். ராணியும் அவன்மீது பரிவுகாட்டுவதுபோல் நடிக்கிறாள். அரசன் நடக்கும் விஷயங்களைப் புரிந்து கொள்கிறான். திவானை வாட்போருக்கு அழைத்துக் கொன்றுவிடுகிறான். தான் புத்திசுவாதீனமற்றவனாகவே கடைசி வரையிலும் இருக்கத் தீர்மானித்துப் புறவுலக வாழ்க்கையினின்றும் ஒதுங்கிவிடுகிறான். அவன் புரிந்த கொலைக்காக, அவனைச் சட்டபூர்வமாகத் தண்டிக்க முடியவில்லை. மாறாகத் தன் பழியைத் தீர்த்துக்கொண்ட மன நிறைவோடு அவன் 'பைத்தியக்காரன்' என்ற பட்டத்துடன் தப்பி உயிர் வாழ்கிறான்!

இங்கே வாழ்க்கை என்பதே ஒரு கற்பனைதான் என்பதையும், கற்பனையின் பெருக்கில் மேலும் பல கற்பனைகளை ஏற்படுத்திக் கொண்டு வாழ்வது சிலருக்குச் சாத்தியமாகிவிடுகிறது என்பதையும் காட்டுகிறார்.

இவருடைய நாடகங்கள் ஊன்றிப் படிக்கத் தகுந்தவை. பாவம், புண்ணியம் என்ற மனிதனால் உருவகிக்கப்பட்ட வார்த்தைகள்கூடக் கற்பனைதான் என்பதையும், தனி மனிதனுடைய வாழ்வும், சமுதாய வாழ்வும் எப்படி மாறுபட்டு நிற்கின்றன என்ற இரு ஆளுமை யுக்தியையும் கையாளுகிறார். மேலும்

சுவாதீனப் புத்தியுடையவனுக்கும், அதை இழந்தவனுக்கும் இடையே உள்ள வேறுபாடு மிக நுட்பமான ஒன்றுதான் என்றும் கூறுகிறார். மனம் ஒரு நிகழ்ச்சியின் விளைவாலோ அல்லது குறிப்பிட்ட ஒரு எண்ணத்தின் ஆதிக்கத்தினாலோ செயல்படும்போது, அத்தகு மனிதன் மற்றவர் கண்களுக்கு ஒரு புதிராய்க் காணப்படுகிறான். மனித இயலின் இந்த மாறுபட்ட குணநலனே பல பிரச்னைகள் எழக் காரணமாயுள்ளது என்பதும் அவர் கருத்தாகும்.

ஐரோப்பாவில் பிரென்டெல்லோவிற்குப் பிறகு ஒரு புதிய மரபு உண்டாயிற்று. இது கடல் கடந்து அமெரிக்கா, இந்தியா போன்ற இடங்களிலும் பரவலாயிற்று. அவருக்குப் பின்னர் நாடக இலக்கியத்தில் ஒரு புதிய எண்ணப் பாங்கை விளைவித்தவர் ஜெர்மனியைச் சேர்ந்த பெர்டோல்ட் பிரெஷ்ட் (Bertolt Brecht) என்பவராவார்.

பிரெஷ்ட், காரல் மார்க்ஸின் சித்தாந்தங்களினால் கவரப்பட்டவராவார். பிரெஷ்ட் அடிப்படையில் ஓர் மனிதாபிமானி. இவருடைய நாடகங்கள் 'எபிக் தியேட்டர் முறை' (Epic Theatre) என்று இவராலேயே அழைக்கப்பட்டன.

இம்முறை பழைய கிரேக்க நாடக மரபையொட்டியதாய் அமைந்தது. இதில் பாவாணர் பாட்டிசைத்தனர். மேடை அலங்காரம், செட்டுகள் முதலியவை மிகச் சாதாரணமாகத்தானிருக்கும். பார்வையாளர்களுக்கு நாடகத்தின் கருப்பொருள் இன்னதென்று முன்கூட்டியே சொல்லப்பட்டுவிடும். ஆனால் அதை எப்படியெப்படிச் சொல்வது என்பதில்தான் பிரெஷ்ட் தன் நாடகம் படைக்கும் அறிவாற்றலை வெளிப்படுத்தினார்.

நாடகத்திற்குக் கருப்பொருளே மிகவும் முக்கியம் வாய்ந்தது என்ற கருத்தில் தீவிரமுடையவர் பிரெஷ்ட். மேடை அலங்காரங்கள் நாடகத்திற்கு ஓர் உபகரணமே தவிர அவைகள் அவ்வளவாக முக்கியத்துவம் பெற்றவை அல்ல என்று அவர் கருதினார். பார்வையாளர்களும் கற்பனைக் கண்கொண்டு, பூடகமாக, ஒரு யூகமாகச் சித்தரிக்கப்படும் மேடைக் காட்சிகளைக் கொண்டு

தம் மனதில் நிகழ்ச்சிக் களன்களை உருவகப்படுத்திக் கொள்ள வேண்டும் என்று விரும்பினுர். அவர் அதுபற்றி மேலும் சொல்கிருர் :

'நாடகத்தில் ஆசிரியன் தான் என்ன சொல்ல வேண்டும் என்று விரும்புகிருனே அதை மக்கள் எளிதில் புரிந்து கொள்ளும் விதத்தில் சொல்ல வேண்டும். எடுத்துக் கொண்ட கருப்-பொருளுக்கு ஏற்ப நாடகக் கதையையும், பாத்திரங்களையும் அமைத்துக் கொள்ள வேண்டும். பாத்திர சிருஷ்டியில் ஆசிரியன் பெரிதும் கவனம் செலுத்த வேண்டும். ஏனெனில் சில பாத்திரங்-கள் அவற்றைப் படைக்கும் ஆசிரியனுக்குப் பிடித்தமானவை என்ற நிலை ஏற்பட ஏது இருக்கிறது. அச்சமயங்களில் ஆசிரியன் பாத்திரங்களின் பிடியில் அகப்பட்டுக் கொள்ளுவான். இதைத் தவிர்க்க அவன் உஷாராயிருக்க வேண்டும்.'

மேலும் அவர் கருப்பொருள் எப்படிக் கையாளப் பட வேண்டும் என்பதையும் தெளிவாகச் சொல்கிருர்.

'கருப்பொருளைக் கையாளும் போதும் ஆசிரியன் கவனத்-துடன் இருக்க வேண்டும். வெறும் மேடைப் பிரசாரமாக அது இருக்கக்கூடாது. தன் சமகால வாழ்க்கையைப் பற்றிய பிரதி-பலிப்புடன் கூடிய, சமுதாயப் பிரச்னைகளை நாசுக்காகக் கோடி காட்டக்கூடிய வகையில் அமைக்க வேண்டும். பாத்திரங்கள் வெறும் தத்துவங்களை உதிர்க்கும் ஆசிரியனின் பிரதிபிம்பமாக ஆகிவிடக் கூடாது. அன்ருட நடைமுறை வாழ்க்கையில் நாம் சந்திக்கும் மனிதர்கள், அவர்களுடைய நடையுடை பாவனை இவற்றுடன் அவர்களுடைய விருப்பு வெறுப்புக்கள், மனே-பாவங்கள் இவற்றை எடுத்துக் கையாள வேண்டும். சொல்லப்-படும் விஷயம் சமுதாயப் பாதிப்புடன் கூடியதாக உள்ளதா என்பதையும் பார்க்க வேண்டும்.'

1930-ஆம் ஆண்டுகளில் ஜெர்மனியில் ஏற்பட்ட பொருளாதார வீக்கமும், வேலையில்லாத் திண்டாட்டமும் ஒரு நெருக்கடியை ஏற்படுத்தின. ஹிட்லர் ஜெர்மனியின் தலைவனுக வர வேண்டிய ஒரு சூழ்நிலை உருவாயிற்று. அதுவரை ஜெர்மானிய மக்கள்

கொண்டிருந்த சமுதாய, பொருளாதார, அரசியல் பார்வையில் பெரும் மாற்றம் ஏற்பட்டது. ஹிட்லர் ஜெர்மானிய மக்களின் மத்தியில் தன் செல்வாக்கை விரிவு படுத்தினுன். இறுதியில் ஜெர்மானிய நாட்டின் சர்வாதிகாரியானுன்.

ஹிட்லர் ஜெர்மனியின் சர்வாதிகாரியானவுடன் தொடுத்த முதல் போர் அறிவு ஜீவிகளுடன்தான்.

ஹிட்லர் அரசாங்கத்தினரால் பயங்கரமான சமுதாய தீய சக்திகள் (Block List) என்ற தலைப்பில் பட்டியல் செய்யப்பட்ட முதல் பத்து அறிவு ஜீவிகளுள், இருபதாம் நூற்றுண்டின் இணை-யற்ற விஞ்ஞானி டாக்டர் ஐன்ஸ்டினின் பெயர் முதலாவதாகவும், பிரெஷ்டின் பெயர் நான்காவதாகவும் இருந்ததாகச் சொல்லப் படுகிறது. பிரெஷ்டின் நண்பர்கள் பெருமுயற்சி செய்து அவரை டென்மார்க் தேசத்திற்கு அனுப்பி வைத்தனர்.

இரண்டாம் உலகப் போர் நிகழ்ந்தது. போரின் பயங்-கரத்தை அனுபவித்தவர் சாதாரண மக்களே, பாஸிஸ்டுகளும், நேசநாடுகள் என அழைக்கப்பட்ட இங்கிலாந்து, பிரான்ஸ், அமெரிக்கா, ருஷ்யா முதலியனவும் நேரிடையாக யுத்தத்தில் பங்குபெற்றன.

இதாலி (முஸோலினி), ஜெர்மனி (ஹிட்லர்), ஜப்பான் இவை மூன்றும் ஒன்று சேர்ந்தன.

முதல் உலகப் போரைப் போலவே இரண்டாம் உலகப் போர் எழவும் காரணம் வர்த்தகப் பொருளாதாரமே. ஜெர்மனி, தான் உற்பத்தி செய்த பண்டங்களை வாங்க உலகச் சந்தை ஏற்படுத்த முற்பட்டது. மறைமுக ஆதிக்கத்தை விட நேர்முக இராணுவ ஆதிக்கத்தில் ஹிட்லர் பெரிதும் நாட்டம் காட்டினுன். எனவே, உலகப் போர் வந்தது.

உலகப் போரின் தன்மைகளை மையமாக வைத்து இரண்டாம் உலகப் போரின் சமயம் பிரான்ஸ் நாட்டில் அமைச்-சரவையில் அங்கம் வகித்த ஜீன்கிராதவ் (Jeen Gradaw) என்ற அறிஞர் 'வாயிற் புறத்தில் வேங்கைப் புலி' (Tiger at the gates)

என்ருெரு நாடகம் எழுதினர்.இதற்கு அவர் ஹெலன் (Helen of Troy) கதையைத் தேர்ந்தெடுத்தார். பாத்திரங்கள் தொன்மை வாய்ந்தனவே தவிர நாடகத்தில் சொல்லப்பட்டிருக்கும் விஷயம் இருபதாம் நூற்ருண்டின் இரண்டாம் உலகப்போர் பற்றியதேயாகும்.

இந்த நாடகத்தில் கிராதவ் 'போர் மனித குலத்திஞல் தவிர்க்கமுடியாத ஒரு சம்பவமாகக் கருதப்படுகிறது. இதற்குக் காரணம் அரசியல்வாதிகள், அதிகார பீடத்தைக் கைப்பற்றுவான் வேண்டிச் சாதாரண மக்களுக்கு ஒரு போதை உணர்ச்சியை உண்டு பண்ணுவதே' என்கிருர்.

'சமாதான உடன்படிக்கைகள் என்பவை வெறும் காகித மாற்றுத்தான். உடன்படிக்கையில் கைழெுத்திடும், இரு சாராருக்கும் பரஸ்பரம் அதில் நம்பிக்கை கிடையாது. வெறுமனே ஒரு கண்துடைப்புச் சடங்காகவே பெரும்பாலும் அது ஆகிவிடு-கிறது. இருவரும் தக்க தருணத்திற்காகவே காத்திருக்கிருர்கள். சாமானிய மக்களின் அன்ருட வாழ்க்கைப் பிரச்னைகளைச்சமாளிக்க முடியாதுபோகும் காலங்களில் அரசியல்வாதிகள் திட்டமிட்டே இச்சதியைச் செய்கின்றனர். மக்களின் மனத்தில் பிரச்னைகளைப் பற்றிய ஒரு விவாதம் எழாமல் அவர்களுடைய போக்கில் ஒரு திசை தப்பிய மாற்றம் ஏற்பட அரசியல் வல்லுநர்கள் நடத்தும் நாடகம்தான் சமாதானப் பேச்சுவார்த்தை என்பது' என்கிருர்.

மேலும் தேசபக்தி, தியாகம், கடமையுணர்வு என்ற வார்த்தை ஜாலங்களிஞல் ஒரு தேசத்தவன் மற்ற தேசத்தவன்-மீது போர் தொடுப்பது எவ்வகை நியாயத்தில் சேர்ந்தது? மாஸ் இஸ்டீரியா போன்று ஒரு வெறுப்புணர்ச்சியை இரு தேசத்து அரசியல்வாதிகளும் தத்தம் மக்களிடையே உண்டாக்கிவிடுகின்-றனர். மக்களும் இதனை உணராது ஒருவரோடொருவர் போரிட்டு மடிகின்றனர். இந்த மனித குலத்தைத் தொன்று தொட்டுப் பிடித்திருக்கும் இந்த இரத்தவெறி என்று நீங்கும்? என்று கேட்கிருர். வாயிற்புறத்தில் நிற்கும் வேங்கைப் புலியின் பசி என்றும் தீராத ஒன்று. அதுபோன்றே அரசியல்வாதிகளின் ஆதிக்கப் போக்கும். எனவே, போர் என்பது மனித குலத்தைப்

பீடித்த புரையோடிப்போன நிரந்தர நோய் போன்றது என்கிருர் கிராதவ். அவருடைய நோக்கு இன்றும்கூட உலக அளவில் மாறுபடாது இருக்கிறது. இந்த நாடகம் 1944–45ல் எழுதப்பட்டது. முப்பது ஆண்டுகள் கழிந்த பின்னரும்கூட உலகில் ஆங்காங்கே யுத்தங்கள் நடைபெறுவது நமக்கு வேங்கைப் புலியையே நினைவுபடுத்தும்.

இரண்டாம் உலகப் போரும், அதன் முடிவும் சரித்திரமாகிவிட்டன. பிரெஷ்ட் ஜெர்மனிக்குத் திரும்பினுர். அரசியல் ரீதியில் இரு ஜெர்மனி என ஆனபோதிலும் கூட, ஜெர்மனியர்கள் பொதுவாக பிரெஷ்டைப் பெரிதும் போற்றுகின்றனர். பிரெஷ்ட் கிழக்கு பெர்லினில் (கம்யூனிஸ்ட் ஆட்சிமுறை) ‘பெர்லினர் என்ஸெம்பளர்’ என்ற நாடக நிறுவனத்தை ஏற்படுத்தினுர். இவருடைய புகழ் பெற்ற நாடகங்களான ககானியன் சாக் சர்க்கிள், த்ரிபென்னி ஒபேரா, கலிலியோ இவைகள் அங்கே பலமுறை நடிககப்பட்டன. நான் சோவியத் ருஷ்யா, கிழக்கு ஜெர்மனி முதலிய நாடுகளுக்கு அவற்றின் அழைப்பின் பேரில் சென்றபோதுகூட த்ரிபென்னி நாடகத்தைக் கண்டு களித்தேன். திருமதி ப்ரெஷ்ட்டைச் சந்திக்கும் வாய்ப்பும் எனக்கு ஏற்பட்டது.

1956-ல் காலமான பிரெஷ்ட் தனக்குப் பிறகு ஒரு மரபை நாடகக் கலையில் உருவாக்கிய பெருமைக்குள்ளவராகிருர்.

தியேட்டர் என்பது மக்களுக்காக. அவர்களுடைய வாழ்க்கைப் பிரச்னைகளைக் கலாபூர்வமாக அணுகி அவற்றிற்கு ஒரு தீர்வு காண வேண்டிய சமுதாயப் பொறுப்பு நாடகாசிரியனுக்கு உண்டு. வெறும் பொழுது போக்கிற்காகவோ, வியாபாரரீதியில் சின்ட்ரெல்லா கதை போன்ற அந்த உணர்வையூட்டும் சாகச,காதல் கதைகளினுல் பயன்ஒன்றுமில்லை. சமுதாயக் கலையான நாடகம் சமுதாயத்தின் வளர்ச்சியில் தன் பங்கை ஆற்றத் தவறக் கூடாது’ என்பது பிரெஷ்டின் கொள்கைப் பிடிப்பான வாதமாகும்.

நான் என்னுடைய பதின்மூன்ருவது வயதில் வீட்டிற்குத் தெரியாமல் டி.கே.எஸ். நாடகக் குழுவில் போய்ச் சேர்ந்தேன்.

டி.கே.எஸ். குழுவினர் அப்போது சாது சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களுடன் மனோகரா முதலிய நாடகங்களையும் மேடை-யேற்றினர். ஒரு கலைக்குடும்பமாகவே அக்குழு இயங்கி வந்தது. மறைந்த நடிகமேதை கலைவாணர் என்.எஸ்.கே. யும், டி.கே.எஸ். குழுவில் பணியாற்றி வந்தார்.

தமிழிலும், சமூக நாடகங்கள் உருவாயின. ரா. வேங்கடா-சலம், வெ. சாமிநாத சர்மா, ஜே.ஆர். ரங்கராஜு ஆகியோர் நாடகங்கள் எழுதினர்.

இந்தக் காலகட்டத்தில் கல்லூரி படிப்பு படித்தவர்களும், அரசாங்கத்தில் உயர் பதவி வகித்தவர்களும் பயில்முறைக் குழுக்கள் பல தோற்றுவித்தனர். அவர்களில் குறிப்பாக ஜில்லா நீதிபதியாக இருந்த பம்மல் சம்பந்த முதலியார், மற்றும் கந்தசாமி முதலியார், எப்.ஜி,நடேசய்யர், வக்கீல் வி.சி. கோபால-ரத்தினம் ஆகியோர் பல நாடகங்களை நடத்தினர். கந்தசாமி முதலியார் தொழில்முறை நிறுவனங்களான பாய்ல் கம்பெனி-களில் ஆசிரியராக (இப்போது இயக்குநர் என்று சொல்கிறோர்களே அவரை அப்போது ஆசிரியர் என்று சொல்வோம்) இருந்து நடிப்புக் கற்றுக் கொடுத்தவர். நாடகம் மேடையில் நடக்கும்-போது கந்தசாமி முதலியார் சீன்களின் பக்கவாட்டில் நின்று கொண்டு தாமும் நடித்துக் காண்பிப்பார். வெள்ளை வெளேர் என்று வேட்டியும், சட்டையும் அணிந்துகொண்டு, நாடகம் ஆரம்பிப்பதற்குமுன் வரும் அவர் நாடகம் முடிந்ததும் சுரங்கத் தொழிலாளி போல் காட்சியளிப்பார். நடிகர்களின் மீது பாச-மும், பரிவும் அவருக்கு மிக உண்டு. நடிப்புக் கலையின் மீது அபார பக்தியுடையவர். அவரிடம் பழகும்போது அவர் ஒரு பட்டதாரி என்றோ, பெரிய உத்தியோகத்திலிருந்தவர் என்பதோ தெரியாது. எங்களுடன் எந்தவிதமான பேதமுமின்றி, கலைஞர்-களுள் ஒருவராக, கலைக்கெனவே தம்மை அர்ப்பணித்துக் கொண்ட ஒரு சீரிய கலைச் சேவகராகவே அவர் காணப்படுவார். சந்திரலேகா, அபூர்வ சகோதரர்கள் முதலிய சினிமாவில் நடித்துப் புகழ்பெற்ற திரு. எம்.கே. ராதா, கந்தசாமி முதலியாரின் மகன் தான்,

பம்மல் சம்பந்த முதலியார் சட்டம் பயின்று வக்கீல் தொழில் பார்த்து ஜில்லா நீதிபதியாக இருந்தவர். சிறந்த ஆங்கிலப் புலமை அவருக்குண்டு. ஷேக்ஸ்பியர், மோலியர் முதலியோரின் இலக்கியப் படைப்புக்களை ஆதர்சமாகக் கொண்டு மனோகரா, அமலாதித்தன், சபாபதி போன்ற புகழ்பெற்ற வரலாற்றுப் புனைந்துரை நாடகங்களும், சமூக நாடகங்களும் எழுதினார். சுகுண விலாச சபை என்று சென்னையில் ஒரு நாடக சபா நிறுவினார். படித்தவர்களும் நாடகக் கலையில் ஈடுபடலாம் என்ற ஒரு பாதையை வகுத்தார். பயில்முறைக் குழுக்களின் முன்னோடி முதலியார் என்பதில் ஐயமில்லை. சம்பந்த முதலியார், வி.சி. கோபாலரத்தினம், எப்.ஜி. நடேசய்யர் (இவர் ரயில்வேயில் உயர் அதிகாரியாக இருந்தவர்) போன்றோரையும் தம் கலைப் பணியினால் கவர்ந்தார் எனலாம். நடேசய்யர் திருச்சி, மதுரை, தஞ்சை மாவட்டங்களில் முதலியாரின் நாடகங்களை நடத்திப் புகழ்பெற்றவர்.

'கூத்தாடிகள்' என்று சமூகத்தினரால் ஒதுக்கப்பட்ட கலைஞர்களுக்குச் சமுதாய ரீதியான அந்தஸ்து கிடைக்க ஆரம்பித்தது. சொல்லப்போனால் நாடக நடிகர்களுக்கு குடியிருக்க வீடுகிடைப்பதுகூட அக்காலத்தில் பெரிய விஷயமாயிருந்தது. தமிழ்ச் சமுதாயம் நடிகர்களைச் சமுதாய ரீதியில் அந்தஸ்து குறைவாக மதித்ததே அதற்குக் காரணம். அன்று இருந்தது ஒரு எல்லை என்றால் இன்று இருப்பது அதற்கு முற்றிலும் மாறான ஒரு நிலையாகிறது. நாம் எதிலுமே தீவிரப் போக்குடையவர்கள்தான். இன்று ஒரு நாடகக் கலைஞரோ அல்லது சினிமா நட்சத்திரமோ ஒருவருக்கு நன்கு பரிச்சயமானவர் என்றால் சமுதாயத்தில் அவருக்கென்று ஒரு செல்வாக்கு இருக்கிறது. நட்சத்திரங்கள் சமுதாயத்தின் போக்கை நிர்ணயிக்கும் அரசியல் தலைவர்களுக்கும், ராஜதந்திரிகளுக்கும் ஈடாக மதிக்கப்படுகிறார்கள். இதுவும் ஒரு விபரீதப் போக்குதான்.

ஒரு நாட்டின் ஆதர்சப் புருஷர்களாகக் கல்விமான்களும், ராஜதந்திரிகளும், வீரர்களும், இலக்கியம் படைப்போரும், விஞ்ஞானிகளும் கருதப்பட வேண்டும். மாறாக நடிப்புக் கலைஞர்களைத் தம் வாழ்க்கையின் முன்னோடிகளாக, இலட்சிய

புருஷர்களாகக் கொள்ளும் இளைய சமுதாயத்தைப் பார்த்து, பரிதாபப்படுவதா அன்றிப் பரிகசிப்பதா என்பது எனக்குப் புரிய வில்லை. கலைஞர்களுக்கு அவர்களுக்குரிய மரியாதையும் சமுதாய அந்தஸ்தும் தரப்பட வேண்டும் என்பதில் தவறில்லை. அது சரி-யான ஒரு நோக்கே. ஆனால் அவர்களை இலட்சிய புருஷர்களாக ஏற்பதென்பது...?

நான் தடம் மாறிப் போய்விடவில்லை என்றே கருதுகிறேன். இவற்றைச் சொல்ல வேண்டிய கட்டாயம் இன்று உருவாகி-யிருக்கிறது. சிந்தனையாளர்களும், அறிவு ஜீவிகளும் இன்று சமுதாயத்தில் பின்னுக்குத் தள்ளப்படுகிறார்கள். சமுதாயம் நல்வாழ்வு பெற வேண்டுமானால் யார் யார் எந்த அளவிற்குக் கௌரவிக்கப்பட வேண்டுமோ அந்த அளவுக்குத்தான் கௌர-விக்கப்பட வேண்டும்.

இந்த வார்த்தைகளை 48 ஆண்டுகளாக நடிகனாகவே வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் ஒரு நபரிடமிருந்து கேட்கும் போது உங்களுக்கு வேடிக்கையாக, ஏன் ஆச்சரியமாகக்கூட இருக்கலாம். நானும் இந்த நாட்டின் ஒரு பிரஜை, ஒரு குடும்பத் தலைவன், சமுதாயப் பொறுப்பையுணர்ந்த ஒரு குடிமகன் என்ற பிரக்ஞை-யுடன் இதைச் சொல்கிறேன். நடிப்பு ஒரு தொழில். ஒரு பேராசிரியருக்கோ, ஒரு டாக்டருக்கோ, ஒரு என்ஜினியருக்கோ கிடைக்கக்கூடிய சமுதாய மரியாதை ஒரு நடிப்புக் கலைஞனுக்குக் கிடைத்தால் போதுமானது. மாறாக அவனை ஒரு தெய்வத்தின் அவதாரம் போல் தலையில் வைத்துத் தாங்குவது ஆரோக்கிய-மான சிந்தனையின் விளைவு அல்ல என்பது என் எண்ணம். நம் நாட்டின் இந்த விபரீதப் போக்கு மாற வேண்டும்.

விஷயத்திற்கு வருவோம். இரண்டாம் உலகப் போருக்குப் பிறகு நாடகம் உலகமேடையில் எத்தகு மாற்றத்தை அடைந்தது என்பதைப் பார்ப்போம்.

1946-ல் அமெரிக்காவில் இரண்டு இலக்கியத் தாரகைகள் தோன்றின. ஆர்தர் மில்லர், டென்னஸி வில்லியம்ஸ் என்ற இரு நாடகாசிரியர்களைத்தான் குறிப்பிடுகிறேன்.

அமெரிக்க இலக்கியம் என்று தனியாக ஒன்று உருவானது 19-ம் நூற்றுண்டிலிருந்துதான். சிறுகதை, நாவல் இலக்கியங்களை வளர்க்க ஆலன்போ, ஓஹென்றி, எமிங்வே, பிட்ஜரால்ட், ஃபாக்னர் முதலியோர் அரும்பாடுபட்டனர். அமெரிக்க நாடக இலக்கியத்தின் பிதாமகர் என்று சொல்லத் தகுந்தவர் யூஜின் ஓநீல் என்பவராவார். ஓநீல் அமெரிக்க வழக்கு மொழியில் நாடகங்கள் எழுதினுர். நீக்ரோக்களை வெள்ளையர் கொடுமைப் படுத்துவதை எதிர்த்தவர் அவர். அவருடைய நாடகங்களில் மனிதாபிமானம் செறிந்து காணப்படுகின்றது. அமெரிக்கர்கள் எதையும் வியாபார ரீதியாகச் செய்வதில் வல்லவர்கள். பிராட்வே என்ற பெயருடன் 28 நாடக அரங்குகளை நியூயார்க் நகரத்தில் நிறுவி, பல கமர்ஷியல் நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன. நூற்றுக்கணக்கான நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன. பிராட்வே ஹாலிவுட்டிற்கு நடிக, நடிகையரைத் தயார் செய்யும் ஒரு நடிப்புப் பல்கலைக் கழகம் என்றுல் மிகையில்லை.

ஓநீலுக்குப் பிறகு குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் தார்ன்டன் வைல்டர், எல்மர் ரைஸ், காஃப்மான், பெர்ஹமன், ஷீலாடிலானி ஆகியோர். ஆனுல் மில்லரும், வில்லியம்ஸும், ஓநீல் விட்டுச் சென்ற பணியைத் தொடர்ந்து அமெரிக்க நாடகம் இலக்கியத் தரத்துடன் அகில உலகப் புகழ்பெறும் அளவிற்கு நாடகம் படைத்த பெருமைக்குள்ளாகிறுர்கள். ஓநீலின் மகள் ஊனு ஓநீல் நடிப்பு மேதை சார்லி சாப்ளினின் மனைவி.

ஓநீல் நாடக இலக்கியத்திற்காக நோபல் பரிசு பெற்றவர் அந்த அளவிற்கு மில்லரின் நாடகமும் (Death of a Salesman) வில்லியம்ஸின் நாடகங்களும் (Street car named Desire, cat on a hot tin roof) புகழ்பெற்றவையே.

மில்லரின் நாடகம் 'விற்பனையாளனின் மறைவு' (Death of a Salesman) ஒரு துன்பியல் நாடகம். நாடக இலக்கிய வல்லுநர் களால் இருபதாம் நூற்றுண்டின் இணையற்றதொரு துன்பியல் நாடகம் என்று புகழப்படுவது.

அமெரிக்கா அடிப்படையில் ஒரு வியாபார நாடு. விற்பனைப் பிரதிநிதிகள் (Sales Representatives) நிறைந்த நாடு. அத்தகைய ஒரு சமுதாயத்தின் ஆத்ம வேதனையை, அவல நிலையை இந்நாடகத்தில் அவர் எடுத்துக் காட்டுகிறார். விற்பனைப் பிரதிநிதி ஒருவன் கற்பனையிலேயே வாழ்ந்து, யதார்த்தமான உண்மை நிலையில் தன்னைப் பற்றி உணரும்போது, தான் தனக்கென வாழாது ஒரு பெரும் சமுதாயத்தின் வியாபாரக் கோட்பாடுகளுக்காகத் தன் வாழ்நாளைச் செலவழித்ததை உணர்கிறான். தன்னால் தன் மைந்தர்களுக்குச் சமுதாயத்தில் ஒரு சீரான வாழ்வு கிடைக்காமற் போனதற்காக மனம் நோகிறான். வீணாய்க் கழிந்துபோன தன் இளமையை, வாலிபப் பருவத்தை, எந்த ஒரு வியாபார சமுதாயம் தன்னையும், தன் சக்தியையும் உறிஞ்சி, தன்னை அந்த நிலைக்கு ஆளாக்கியதோ அதை எதிர்த்துப் போராட முடியாத ஓர் அவலத்தை எண்ணி மருகி, தன் கையாலாகாத் தனத்திற்காகத் தன்னையே மாய்த்துக் கொள்கிறான். இதுதான் கரு.

முதலாளித்துவ நாடுகளில் வாழும் நடுத்தர, கீழ்த்தர, வகுப்பு மக்களின் அவலநிலை இதில் காணப்படுகிறது. சமுதாய சட்டதிட்டங்களோ அல்லது மதக் கோட்பாடுகளோ அவர்களுடைய பசுமையான வாழ்க்கைக்கு அங்கே உத்திரவாதமளிக்கவில்லை. மாறாக அந்த வணிக சமுதாயம் அவர்களை முடிந்த மட்டும் பயன்படுத்திக் கொண்டுவிட்டு சாறு நீத்த கறிவேப்பிலையைச் சாக்கடையில் எறிவது போல் எறிந்துவிடுகிறது என்று பூடகமாகக் கூறுகிறார் மில்லர்.

மில்லரின் இந்த நாடகம் அமெரிக்காவில் பெரும் பரபரப்பை உண்டாக்கியது. மில்லர் இப்ஸனின் இலக்கியப் பள்ளியைச் சேர்ந்தவர். அவருடைய யுக்திகள், நாடக அமைப்பு முறை, பாத்திரப் படைப்புகள் இவைகளில் இப்ஸனின் செல்வாக்கை நாம் காணமுடிகிறது.

வில்லியம்ஸ் பெரும்பாலும் பிரென்டெல்லோவின் மரபையொட்டியே நாடகங்கள் எழுதுகிறார் என்று சொல்லப்படுகிறது.

மனித உணர்ச்சிகள், மன வக்கரிப்புகள் (Perversions) முதலியவைகளுக்கும் மனிதனுள் மறைந்துகிடக்கும் மிருக இச்சை, பாலுணர்வு, அவனுடையே மனபேதங்கள் '(Complexes) இவைகளுக்கு முக்கியத்துவம் தந்து எழுதுகிறார்.

இவருடைய தெருக்கார் (Street car) நாடகத்தின் மூலம் மேடை நடிகராகி, பின்னர் அகில உலகப் புகழ்பெற்று, நடிகர்களுக்கு நடிகராக விளங்குபவர் மேர்லன் பிரான்டோ ஆவார்.

வில்லியம்ஸின் பாத்திரங்கள் நம் இரக்கத்துக்குரியவர்கள். ஏன், நம்மிலும் அம்மாதிரி பலர் இருக்கக் காண்கிறோம். ஆண் பெண் தொடர்பு, பாலுணர்வு இவையே மனித மனத்தின் பல வக்கரிப்புகளுக்கும் விபரீதங்களுக்கும் அடிப்படைக் காரணம் என்கிறார் வில்லியம்ஸ். இவருடைய பாத்திரங்கள் உணர்ச்சி வசப்பட்டவர்கள். பாலுணர்ச்சிக்கு அடிமையானவர்கள். முன் கோபக்காரர்கள். (ஆண் வெறியர்) (He man Type) என்னும் படியான ஆண் பாத்திரங்கள். இவருடைய ஆண் பாத்திர அமைப்பை நடிப்பதற்கு விலங்குத் தன்மையுள்ள நடிப்பு(Animal type of actions) என்று சொல்லப்படும் கர்ஜனைக் குரல் தேவை. கட்டுமஸ்தான உடலும், உடலின் ஆகிருதியால் பெண்களைக் கவரும் மனவோட்டமும் உடைய ஆண்களே வில்லியம்ஸின் நாடகக் கதாநாயகர்கள.

அதீத உணர்வு (MeloDrama) இடம் தராமல் 'ரியலிஸ' பாணியில் நடிப்பதற்கேற்றவாறு இவர் நாடக யுக்திகளைப் புகுத்தியிருப்பது பாராட்டுதலுக்குரியது. சராசரி அமெரிக்கன் ஒவ்வொருவனும் பாலுணர்ச்சி பற்றியும், தாம்பத்திய வாழ்வில் அனுபவிக்கும் உடலின்பம் பற்றியும் கொண்டிருக்கும் பல மனப்பாங்குகளை இவர் படம் பிடித்துக் காட்டுகிறார்.

ஒவ்வொரு அமெரிக்க ஆணும் சிற்றின்ப சுகத்தில், அதைத் தருவதில் தான் சளைத்தவனல்ல என்று காட்டிக் கொள்ள விரும்பும் ஒரு விபரீதமான தாழ்வு மனப்பான்மையை நாசுக்காக இடித்துக் காட்டுகிறார் வில்லியம்ஸ்.

தமிழ்நாட்டிற்கு வருவோம்.

1945-ல் கவியின் கனவு என்ற நாடகமும், 1946-ல் நாம் இருவர் என்ற நாடகமும் மேடையேற்றப்பட்டன. 'கவியின் கனவு' சுதந்திரப் போராட்டப் பின்னணி கொண்ட நாடகம். இன்று தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றத்தின் செயலாளராக இருக்கும் திரு.எஸ்.டி.. சுந்தரம் எழுதியது. பிரிட்டிஷ் அரசாங்கம் இந்தநாடகம் நடக்காமலிருக்கப் பல உபாயங்களைக் கையாண்டது. பலநூறு முறைகள் நடிக்கப்பட்ட நாடகங்களில் இதுவும் ஒன்று.

1943-44-ல் என். எஸ். கே. நாடக சபா உருவாகியது புரட்சிகரமான கருத்துள்ள பல நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன. நான் எழுதிய 'பைத்தியக்காரன்' என்ற நாடகமும் மேடையேற்றப்பட்டது, இந்தச் சமயத்தில்தான்.

டி. கே. எஸ். சகோதரர்கள் சமுதாயப் பாதிப்புடன் கூடிய பல நாடகங்களை அரங்கேற்றினர். அந்தமான் கைதி. இன்ஸ்பெக்டர், மனிதன், கள்வனின் காதலி போன்ற பலவித,-மான சமுதாயப் பிரச்னைகளை வைத்து எழுதப்பட்ட நாடகங்களை மேடையேற்றினர்.

பின்பு மறைந்த தமிழக முதலமைச்சர் சி. என். அண்ணாதுரை அவர்கள் சிவாஜி கண்ட இந்து சாம்ராஜ்யம் அல்லது சந்திரமோகன் என்றொரு நாடகம் எழுதினார். சி. என் ஏ. யின் மொழி லாவகமும், வசனக்கட்டும், நகைச்சுவை உணர்வையும் அவருக்குப் பெரும் புகழைத் தந்தன. சி. என். ஏ. யும் சந்திர-மோகன் என்றொரு நாடகம் எழுதினார், சி. என். ஏ. யும் இப்போது முதலமைச்சராகவுள்ள திரு. மு. கருணாநிதியும் நாடக உலகில் ஒரு புரட்சியைச் செய்தனர் என்றால் அது மிகையன்று.

இவ்விருவருடைய சொல்லாற்றல், எழுத்தின் வீச்சு, இவைகளை மனதார வரவேற்றனர். தமிழ் நாடக மேடையில் 'வசன காலம்' ஒன்றைத் தோற்றுவித்த பெருமை இவர்களைச் சாரும். நல்ல தமிழில், எதுகை மோனைகளுடன், அடுக்காக, மிடுக்காக, துடிப்பாக, எடுப்பாக வசனம் எழுதினார்கள் நடிப்பவர்களுக்கே ஓர் உற்சாகம் பிறக்கும்; பார்ப்பவர்களுக்கும்

கேட்பவர்களுக்கும் உற்சாகம் மிகுதிப்படும். இவ்வாறு இவர்-களுடைய வசன நடை இருந்தது.

சி.என்.ஏ. யினுல் சிவாஜி நாடகத்தில் நடித்து, அந்த நாடகத்தின் கதாநாயகனுன சிவாஜியின் பெயரையே தன் பட்டப்பெயராக அடையப் பெற்றவர்தான் வி. சி. கணேசன் என்னும் சிவாஜி கணேசன். நடிப்பாற்றல் மிக்க ஓர் அற்புத நடிகர் கணேசன். தமிழ் நாடக மேடை இவரைப் போன்ற ஒரு நடிப்புக் கலைஞரைப் பெற்றதற்கு நாம் பெருமைப்படுகிருேம்.

தமிழ் நாடக மேடையில் கட்டுக்கோப்பான 'வசன காலம்' பிரபலமாயிருந்த நேரத்தில், நடிப்பாற்றலை வளர்க்க நல்ல முறையில், விஞ்ஞான ரீதியாக, மேலை நாட்டினரது முறையான நடிப்பு (Methodical Acting) என்று சொல்லப்படும் முறையான, தர்க்க ரீதியான, யதார்த்தமான, கற்பனையுடன் கூடிய படைப்-பாற்றலமைந்த நடிப்புத் தேவை என்று உணரப்பட்டது. என்னுடைய நண்பர்களும் நானும் சேர்ந்து 'சேவாஸ்டேஜ்' என்ற நாடக நிறுவனத்தை உருவாக்கிேனும். இதன் வளர்ச்சி பற்றிச் சொல்லுமுன் சாமுவேல் பெக்கெட் என்ற, 1969-ல் நாடக இலக்கியத்திற்கு நோபல் பரிசு பெற்ற நாடகாசிரியரைப் பற்றிச் சொல்ல விரும்புகிறேன்.

(இரண்டாம் உலகப் போரின் விளைவுகள் ஐரோப்பா, அமெரிக்கா இவற்றின் நாடுகளை வெகுவாகப் பாதித்தன. போரில் உயிரிழந்தோர் அநேகர்) போரில் விளைந்த மனிதகுல நாசம் நம் மனத்தைச் சோகத்தில் ஆழ்த்தும். இனவெறியின் பெயரால் ஹிட்லர் 11 மிலியன் யூதர்களைக் கொன்று குவித்தான் என்று 'வில்லியம் ஷீரர்' என்ற மேனுட்டாசிரியர் 'மூன்ருவது ரெய்ஷீன் எழுச்சியும் வீழ்ச்சியும்' என்ற நூலில் எழுதுகிருர். (உலகெங்கினும் போரின் கடுமையும், கோரதாண்டவத்தின் விளைவுகளும் உணரப்பட்டன) ஹிரோஷீமா, நாகசாகி என்ற இரு ஜப்பானிய நகரங்கள் மண்ணோடு மண்ணுக்கப் பட்டன. அந்த செய்தியைக் கேட்டதும், மாமேதை ஐன்ஸ்டீன் பல மணி நேரங்கள் தன் வீட்டில் பூஜையறையில் மௌனமாகக் கண்ணீர்

விட்டுக் கதறினர் என்று படித்திருக்கிறேன். மனிதாபிமானம் மிக்க ஒவ்வொரு சிந்தனையாளனும் சராசரி மனிதனும் போரின் அவலத்தை நன்குணர்ந்திருந்தனர்.

இந்தச் சூழலில் ஐரோப்பாவில் நாடக இலக்கியத்தில் ஒரு புதிய மரபு தோன்றலாயிற்று. உலகச் சமாதானம் ஏற்பட்ட-வுடன் இது ஏற்பட்டது. ஆனால் இந்தப் புதிய இலக்கியப் பள்ளி தோன்ற, போரின் விளைவுகளே அடிப்படைக் காரணம் என்பது கண்கூடு.

மனித குலத்தின் ஆத்ம வீழ்ச்சி, அதனுடைய அவலநிலை வாழ்க்கை என்பதற்குத் தத்துவார்த்த ரீதியாக ஒன்றுமில்லாத ஒரு வெறுமை நிரம்பிய உயிர் வாழ்தல் என்றாகிவிட்ட நிலை இவைகள் சிந்தனையாளரும் நாடக ஆசிரியருமான சாமுவேல் பெக்கெட் (Samuel Becket) அவர்களின் மனத்தில் உறுத்தின போலும்! பெக்கெட் பிறப்பால் அயர்லாந்தைச் சேர்ந்தவர். வாழ்வது பிரான்ஸ் நாட்டில். அவர் எழுதுவதும் பிரெஞ்சு மொழியில் தான்.

'ABSURD' என்றால் என்ன? பொருளற்றது என்று கூடக் கொள்ளலாம். பொருளில்லாது போனது எது? மனித வாழ்க்கை. மனித வாழ்க்கையில் மனிதாபிமானமும், ஒருவரை-யொருவர் நேசிக்கும் மனப்பாங்கும் மறைந்து போன பிறகு எஞ்சியிருப்பது என்ன? வெறும் உயிருடனிருப்பது (existence) என்பது தான் வாழ்க்கையா? வாழ்க்கை இன்றையக் காலச் சூழ்நிலையில் உலகெங்கினும் ஒன்று போலவே தான் உள்ளது.

அரசியல்வாதிகள், அதிகாரத்திலிருப்பவர்கள், உலகச் சந்தையை, நாட்டுச் சந்தையை, நகரச் சந்தையைக் கைப்பற்றி இருக்கும் பணம் படைத்த நாடுகள், பெருத்த பணம் படைத்த வியாபாரிகள், சிறிய வியாபாரிகள் இவர்கள் தாம் கிராம, நகர, தேச, உலக அரசியலை நடத்துகிறார்கள். இந்தச் சிறுபான்மை-யினரின் வலிமைமிகுந்த செல்வச் சிறப்புக்கு முன்னால் அரசியல்-வாதி கைப்பாவை ஆகிவிடுகிறான். இவ்விருவருடைய கூட்டு, சராசரி மனிதனை அடிமைப்படுத்துவதில் இருக்கிறது. உலகின் பெரும் பகுதியினர் சராசரி மக்கள்தாமே.

இந்தச் சராசரி மனிதனுடைய தேவைகள் தீர்மானிக்கப்பட்ட ஒரு முறையில் இந்தக் கூட்டாளிகளினுல் அதிகரிக்கப்படுகின்றன. தேவைகளை அதிகரித்துக்கொண்டுவிட்ட அவனுல் அவைகளை விட்டொழிக்க முடிவதில்லை. தன்னுடைய ஆசைகளைத் தேவைகளாக்கி, தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்துகொள்ளத் தன்னையே அடிமைப்படுத்திக் கொள்கிருன். அவனுக்கு ஆத்ம விடுதலை இல்லை. அடிமைப்பட்டுப் போன அவன், தன்னை விடுவித்துக் கொள்ள முடியாது தவிக்கிருன்.

அவனை விடுவித்துக்கொள்ள அவனுக்கு உதவ வேண்டியவர்கள் யார்? சமூகவியல்படி சிந்தனுவாதிகள்தாம். இதிலும் போலித்தனமான சிந்தனுவாதிகள் உள்ளே புகுத்தப்படுகிருர்கள். இவர்கள் தனி மனித சுதந்திரம், தனிமனிதனின் ஆசை, அபிலாஷைகள் இவைகளைப் பெரிதுபண்ணும் விளம்பரச் சிந்தனுவாதிகள். மனிதன் சுதந்திரம் பெற்றவனுக எப்போது இருக்க முடியும்? தன்னைச் சமுதாய நியசக்திகள் தாக்காது பார்த்துக்கொள்ளும் வரை, தன்னுடைய தேவைகளில் எது உண்மையான தேவை, எது போலித்தனமான தேவை என்பதைப் பாகுபடுத்தித் தெளியும் போது, மாருக அவன் என்றுமே ஒரு மயக்க நிலையில் இருந்து விட்டால் விடிவு எப்போது?

அவனுக்குத் தம்மைப் பற்றிய ஒரு சுயதரிசனம் கிடைக்காமல் பார்த்துக் கொள்கிருர்கள். அப்படித் தப்பித்தவறி அவனுக்கு ஒரு விழிப்புணர்ச்சியை உண்டாக்கும்படியான ஒரு தூயமனம் படைத்த, சமுதாயப் பொறுப்புக்களை உணர்ந்த ஒரு சிந்தனுவாதி முற்பட்டால், அவனுல் 'அந்தத் தனிமனிதன் கெட்டுப் போவான் என்பதாகச் சொல்கின்றனர் போலிச் சிந்தனுவாதிகள்.

உங்களுக்கு இது சற்று விளக்கப்பட வேண்டும்.

கலை உலகின் பணி மகத்தானது. சிந்தனையைக் கிளறும் நாடகங்கள் படைக்கப்பட்டு மேடையேற்றப் பட்டால், அவைகள் வரவேற்பு பெறுவது சிரமசாத்தியமான காரியமாக இருக்கிறது. மாருக மக்களைச் சிரிப்பில் ஆழ்த்தும் கிசு கிசு நாடகங்கள் பெரும்

வெற்றி பெறுகின்றன. மக்களைச் சிந்திக்க வைப்பது கூடாது என்பதில் போலிகள் பெறும் வெற்றியே இது.

மேற்சொன்ன தத்துவத்தின் அடிப்படையில் பெக்கெட்டின் 'வெயிட்டிங் ஃபார் கோடோ' (Waiting for Godot) நாடகத்தைப் பார்ப்போம். இலக்கியத்திற்கான நோபல் பரிசு 1969-ஆம் ஆண்டு இந்நாடகத்திற்கு வழங்கப்பட்டது.

இதில் கதாநாயகி என்று யாரும் கிடையாது.

கதாநாயகர்கள் இரண்டு வயோதிகர்கள் தாம். இவர்கள் இருவருடைய உரையாடல்தான் நாடகம். இந்தச் சம்பாஷணை சுவை மிக்கது. பலமுறை படித்தால் தான் உள்ளர்த்தம் புரியும்.

வாழ்க்கை என்பது இந்த இருபதாம் நூற்றாண்டின் நடுப் பகுதியில் (இந்த நாடகம் 1940-ஆம் ஆண்டுகளில் எழுதப்பட்டது) ஒரு குறிப்பிட்ட மந்தகதியில் தான் செல்கிறது. ஒரேமாதிரியான, செக்கு மாட்டின் சுற்றுதலைப் போலான முறையில் தான் செல்கிறது. (மனிதன் அடிப்படையில் தன்னை, தான் பிறவி எடுத்ததின் பொருளை மறந்துவிட்டான். தன் வாழ்க்கைக்குத் தேவையென்று அவன் உருவாக்கிய பணத்திற்கு அவனே அடிமையாகிவிட்டான். அந்தப் பணத்தைச் சம்பாதிப்பதிலே அவன் தன்னையே பலியிட்டுக் கொள்கிறான். தான் வாழ மறந்துவிடுகிறான். இக்கருத்தை வலியுறுத்துகிறார் பெக்கெட்.)

நாடகத்தின் இடையில், வலிமை மிகுந்த ஒருவன் சுமக்க மாட்டாத பாரத்தைச் சுமந்துவிடுகிறான். அவனிலும் வலிமை குறைந்தவன் அவனைச் சாட்டையால் அடித்து வேகமாகப் போகச் சொல்கிறான். அவனும் முணுமுணுத்தவாறே மேலே நடக்கிறான்.

இரு கிழவர்களுள் ஒருவன் சொல்வான்:

'இவனுடைய வலிமையை இவன் உணரும்படி செய்வோமா? அப்போது இவன் விடுதலை பெறுவான்.'

மற்றவன் சொல்வான்:

'முடியாது. அவனைத் திருத்த முடியாது. அவன் சுமக்கும் பொருட்களின் மீது அவனுக்கு அப்படியொரு பிடிப்பு.'

இது மூலநாடகத்தின் வசனத்தின் பெயர்ப்பு அல்ல. இந்தப் பொருள்பட ஓர் உரையாடல்.

இங்கே பெக்கெட் குறியீட்டு உத்தியைக் கையாளுகிறார் மனிதகுலம் தன் தேவைகளைப் பெருக்கிக் கொண்டுவிட்டது. தன் ஆசைகளை அதிகரித்துக் கொண்டுவிட்டது. அதனால் அது துன்புறுத்தப்படுகிறது. அதனைத் துன்புறுத்தும் தீயசக்திகள் அதனிலும் வலிமை குறைந்தவைதாம். ஆனாலும் மனிதகுலம் தன் வலிமையை உணரவில்லை. தான் துன்பப்படுவதுதான் நியதி என்ற மயக்கத்தினுள் ஆழ்ந்துகிடக்கிறது. அதை விடுவிக்கச் சிந்தனவாதிகளுடைய முயற்சியும் தோல்வியுறும். காரணம் மனிதகுலம் அவர்களுடைய பேச்சைச் செவிமடுக்காது. மாறாகத் தன்னைத் துன்புறுத்தும் தீயசக்திகளுக்குட்பட்டுத் தன்னையே ஏமாற்றிக் கொள்ளும்.)

அந்த இரண்டு கிழவர்களும் மரணத்தை எதிர்நோக்கி இருக்கிறார்கள்.

அவர் வருவாரா?

நிச்சயம்?

இன்று இல்லை நாளையா?

இன்று அல்லது நாளை அல்லது அதற்கு அடுத்த நாள்?

யார் அந்த அவர்? தேவனா? மனித குலத்தை அதன் அவலநிலையினின்றும் மீட்கத் தேவன் வருவாரா?

வரலாம்.

வராமலும் போகலாம்.

ஆனால் அவருக்காக காத்திருப்பது அவசியம்.

காத்திருப்போம்.

கிழவர்கள் 'கோடோ' வுக்காக, தேவனுக்காகக் காத்துக் கொண்டே இருக்கிறார்கள்.

நாடகம் முடிகிறது. (திரை விழுகிறது)

இல்லை — தொடர்கிறது.

மனித ஜாதியின் சோக நாடகம் தொடர்ந்து நடந்து கொண்டே இருக்கிறது.

தத்துவார்த்தப் பின்னணியில் எழுதப்பட்ட நாடகம். தலைப்பே குறியீட்டு உத்திதான்.

(இந்த நாடகம் ஐரோப்பிய, அமெரிக்க நாடக உலகில் ஒரு சிந்தனையை, புரட்சியைத் தோற்றுவித்தது எனலாம். பெக்கெட்டைப்பின்பற்றி, ஹெரால்ட் பின்டர், ஐயனெஸ்கோ, பீடர்வெய்ஸ், அர்னால்ட் வெஸ்கர் போன்ற பல நாடகாசிரியர்கள் நாடகம் எழுதுகிறார்கள்.) 'எக்ஸ்பிரிமென்டலிஸ்ட்' என்று இவர்கள் அழைக்கப்படுகிறார்கள். 'தியேட்டர் அப்ஸர்ட்' ஓர் இயக்கமாக வளர்ந்து வருகிறது. அவர்களுடைய இலக்கியத்தின் அடிநாதமாக அணுயுகத்தின் மனிதனுடைய வாழ்வு பரிகசிக்கப்படுகிறது. இரங்கத் தக்கதாயுள்ள அவனுடைய சமுதாயக் கோட்பாடுகள் தீவிரமாகத் தாக்கப்படுகின்றன

* * *

என் உரையின் கடைசி கட்டமாகத் தமிழ் நாடகங்களுக்கே மீண்டும் வருகிறேன்.

எங்கள் சேவாஸ்டேஜ் நாடக சபாவின் ஆதரவில் கோகோலின் இன்ஸ்பெக்டர் ஜெனரலைத் தழுவி 'பிரசிடெண்ட் பஞ்சாட்சரம்' நாடகம் போட்டோம். ஆரம்ப காலத்தில் கால்ஸ்வொர்த்தியின் நாடகத்தைத் தழுவி 'இருளும் ஒளியும்' (First and Last) என்றொரு நாடகம் போட்டோம்.

பிரபல எழுத்தாளர்களான என். வி. ராஜாமணி, பி. எஸ். ராமையா, தி. ஜானகிராமன், கு. அழகிரிசாமி, தாமரை மணாளன்,

கோமல் சுவாமிநாதன் ஆகியோருடைய படைப்புக்களை மேடை-யேற்றினோம். புராண நாடகங்களாகத் 'தேரோட்டி மகனும்,' பாரதியின் 'பாஞ்சாலி சபதம்' என்ற கவிதை நாடகமும் மேடையேற்றப்பட்டன. மற்றவை அநேகமாக எல்லாமே சமூக நாடகங்கள் தாம்.

1970-ல் பிரிஸ்ட்லியின் (J. B. Priestley) 'இன்ஸ்பெக்டர்-கால்' நாடகத்தின் மையக் கருத்தை ஆதரிசமாகக் கொண்டு 'சத்திய தரிசனம்' என்றொரு நாடகம் போட்டோம். இரண்டே காட்சிகள் தாம். மணி சாஸ்திரி என்ற எழுத்தாளர் எழுதிய இந்த நாடகம் ஒரு எக்ஸ்பிரிமென்டலாகத்தான் மேடையேற்றப்-பட்டது. மனிதனுடைய ஆளுமை வெளிப்பாடு (Personality Projection) என்ற யுக்தி இதில் கையாளப்பட்டது. தமிழ் மேடைக்கு இது முற்றிலும் புதுமையான நாடகமாக அமைந்தது. ஆனால் எதிர்பார்த்த வெற்றி வசூலில் கிடைக்கவில்லை. இலக்கியத் தரம் மிகுந்த நாடகங்களை வரவேற்பதில் இன்னும் நாம் அதிக வளர்ச்சி பெற வேண்டும் என்றே நினைக்கிறேன்.

1960-ல் சென்னை நகரில் பல சபாக்கள் தோன்ற ஆரம்-பித்தன. அதற்கு முன்பு குறிப்பிட்ட சில சபைகள் இருந்தது போக, புற்றீசல் போல் ஒவ்வொரு பிரிவிற்கும் இரண்டு மூன்று என்று தோன்றின. ஒரு நாடகத்தின் வெற்றி தோல்வி பணவசூலைப் (gate collection) பொறுத்தே நிர்ணயிக்கப்பட்டது. நகைச்சுவைக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து நீட்டப்பட்ட சுற்பனைக் கூத்துகள் (farce) மேடையேற்றப்பட்டன. அமெச்சூர் குழுக்கள் பல இக்காலத்தில் தோன்றின. பொழுதுபோக்குக்காக நாடகத்தில் நடிக்க வந்தவர்கள், நாடகக் கலையையே வெறும் பொழுதுபோக்குக் கலையாக்கிவிட்டார்கள். இது ஒரு வீழ்ச்சியே!

சில நாடகங்கள் இலக்கியத் தரத்துடன் இல்லாமலில்லை. கே. பாலச்சந்தரின் 'மேஜர் சந்திரகாந்த்', சோவின் 'யாருக்கும் வெட்கமில்லை', பிலஹரியின் 'நெஞ்சே நீ வாழ்க', கே. சுந்தரம் எழுதிய 'ஞான ஒளி', மகேந்திரனின் 'தங்கப் பதக்கம்', கோமல் சுவாமிநாதனின் சமீபத்தியப் படைப்பான 'ஜீசஸ் வருவார்'

போன்ற சில நாடகங்கள் நம் மேடையின் தரத்தை உயர்த்துபவையாயுள்ளன என்பதை மறுக்க முடியாது.

ஆனாலும் நாடகம் ஒரு கலையாக, இலக்கியத் தரத்துடன் இன்னும் சிறப்புமிக்க முறையில் வளர வேண்டும் என்பதே என் போன்றோரின் ஆசை.

நாடகக் கம்பெனிக் குழு முறை (Repertory Theatre) இப்போது அடியோடு இல்லை எனலாம் மேலும் நாடகம் இப்போது மேடைக்காக எழுதப்படுவதில்லை. நாடகத்தில் சினிமா உத்திகளே (Cinematic approach) அதிகம் காணப் படுகிறது. நாடகம் வேறு, சினிமா வேறு என்பதை நம்மவர் இன்னும் புரிந்துகொள்ள வேண்டும். சினிமாத் துறையில் பிரவேசிக்க நாடக மேடை ஒரு நுழைவாயிலாகக் கருதப்படுகிறது. அது வெறும் நுழைவாயில் மட்டுமல்ல என்பதை நம் நாடகாசிரியர்களும், கலைஞர்களும் உணர வேண்டும்.

சமுதாயக் கலைகளுள் ஒன்றெனப் போற்றப்படும் நாடகக் கலையை ஒரு விருப்பப்பாடமாகப் போதிக்கும் மதுரைப்பல்கலைக் கழகத்தினர் பாராட்டுக்குரியவர்கள். இக்கலையை, இலக்கியத்தை, ஊன்றிப் படிக்க முன்வந்திருக்கும் மாணவ மணிகளான உங்களையும் நான் உங்களில் ஒருவன், சற்றே வயதில் மூத்தவன் என்ற முறையில் வாழ்த்துகிறேன்.

நாடகம் இலக்கியமாக வளர வேண்டுமானால், நாம் சுதந்திரம் அடைந்து ஒரு தலைமுறைக் காலம் ஆகியிருக்கும். இந்தக் காலகட்டத்தில் நம் தமிழ்நாட்டில், பாரத தேசத்தில் ஏற்பட்டுள்ள வளர்ச்சிகள், தேய்வுகள், மாற்றங்கள், மனித ஏமாற்றங்கள் இவைகள் நம் இலக்கியத்தில் இடம் பெற வேண்டும்.

1913-ல் கவி ரவீந்திரநாத் தாகூர் இலக்கியத்திற்கான நோபல் பரிசைப் பெற்றார். இரு தலைமுறைக் காலமான 60 ஆண்டுகள் உருண்டோடிவிட்டன. அப்பரிசை மீண்டும் பெறத் தகுதியுள்ள ஓர் படைப்பாளி இன்னும் இந்த நாட்டில் உருவாக

வில்லையா என்ற வினு என்னுள் எழுகிறது. மனம் ஏமாற்றம் கலந்த வேதனையை அனுபவிக்கிறது. ஆனால் உடனே ஒரு நம்பிக்கையும் என்னுள் எழுகின்றது.

நாளை நீங்கள் படைக்கப் போகும் இலக்கியம் அகில உலக அளவில் தகுதி பெற்றதாய், மனித வாழ்க்கையின் கணிப்புக் களை எடுத்துக் காட்டுவதாய் அமையட்டும். இங்கே ஒரு ஓநீலும், பிரென்டெல்லோவும், பெர்னார்ட் ஷாவும், பெக்கெட்டும் உரு- வாக வேண்டும். தமிழ் நாடகக் கலையும், இலக்கியமும், வளம் பெற உங்கள் படிப்பு உதவ வேண்டும். உங்களுடைய மனத்தில் நம் சமுதாய நாடக இலக்கியம் உலக மேடையில் கௌரவிக்கப் பட வேண்டும் என்ற ஒரு தீவிர எண்ணப்பாங்கை உருவாக்க என்னுடைய சிற்றறிவுக்குத் தெரிந்த விஷயங்களை உங்களுடன் பகிர்ந்து கொண்ட முறையில் ஆற்றிய இந்த உரை பயன்படுமே- யானல் என் முயற்சி நல்லதொரு முயற்சிதான் என்று நான் எண்ணுவேன்.

வாழ்க தமிழ்!

வாழ்க நாடகக் கலை!

வணக்கம்!

தமிழ் நாட்டில் நாடக வளர்ச்சியும்
எனது நாடகக்கலை அனுபவங்களும்

இரண்டாம்நாள் சொற்பொழிவு

15—10—1974

உலகின் தொன்மையான மொழிகளில் ஒன்றான நம் தமிழ் மொழியும், ஏனைய மொழிகளைப் போலவே இயல், இசை, நாடகம் என்று தன் இலக்கியப் போக்கை வரையறுத்துக் கொண்டதாக இருந்தது. ஒரு விஷயத்தைச் சொல்லால் விளக்குவதை 'இயல்' என்றும், பாட்டால் விளக்குவதை 'இசை' என்றும், நடிப்பால் விளக்குவதை 'நாடகம்' என்றும், இம்மூன்று பிரிவுகளுக்கும் தனித்தனியே இலக்கண விதிமுறைகளும், நம்முன்னோர்களால் ஏற்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

தமிழ் மொழியின் முதுநூலாகக் கருதப்படும் தொல்காப்பியத்திலும், ஐம்பெருங்காப்பியங்களில் சிறந்த நூலாகப் புகழ் பெற்று விளங்கும் 'இளங்கோ' அடிகளின் சிலப்பதிகாரத்திலும், சீத்தலைச்சாத்தனாரின் மணிமேகலையிலும் நாடகத்தைப் பற்றிய பல குறிப்புகளை நம்மால் காணமுடிகிறது. இதோடு சாத்தனாரின் 'கூத்த நூலில்' ஒரு பகுதி சமீபத்தில் நம்மிடையே வாழ்ந்து இன்று அமரராகிவிட்ட ச.து. சுப்ரமண்ய யோகியார் அவர்களால் தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றத்தின் உதவியுடன் பிரசுரிக்கப்பட்டது. இந்த நூலைப் பற்றி நான் இங்கே குறிப்பிடக் காரணம் தமிழில் நாடகக் கலைக்கு இலக்கணம் கூறும் முறையில் இந்நூல் விளங்குவதாகும். இதனைப் படிக்கும்போது பெரும்பாலும் நாட்டிய சாத்திரத்தைப் பற்றிய குறிப்புகளே தெரியவருகின்றன.

எனவே, நாடக இலக்கியத்திற்கு ஆதாரமாக நாட்டியக் கலையே இருந்திருக்கக் கூடுமெனத் தெரிய வருகின்றது. அரசனது அவையில், குறிப்பிட்ட சில மனிதர்களுக்கென நடத்தப்பட்ட கேளிக்கை விழாக்களில், நாட்டியம் முதலிடம் பெற்றிருக்கிறது. பின்னர், இதுவே ஒரு சமுதாய நீதியை, வாழ்க்கைக்கு, ஒரு

படிப்பினையைப் புகட்டக்கூடிய, கதையம்சத்தோடு சம்பவச் சேர்க்கைகளாலான தொகுப்பாக மாறியிருக்கக்கூடும். அதற்கு ஒரு பரிணாம மாற்றமே நாடகக் கலையின் ஆரம்பக்கட்டம் என்று தெரிகிறது.

விஞ்ஞான ரீதியாக, கால, தேச பேதங்களுக்கு ஏற்றபடி தன்னை மாற்றிக் கொள்ளாத எந்த ஜீவராசியும் எப்படி உயிர் வாழ முடியாதோ, அதேபோன்று கலை, இலக்கியத்துறையிலும், மாறும் சமுதாயச் சூழ்நிலைக்கேற்றபடி, மாற இயலாத கலைகள் அழிந்துவிடும். நாடகம் அடிப்படையிலேயே சமுதாயத்தை ஒட்டியே வாழ்ந்துவந்த கலையாதலால் அதுவும் தன்னை இத்தகைய பரிணாம வளர்ச்சிக்கு உட்படுத்திக் கொண்டிருக்கும் என்றே தோன்றுகிறது.

தமிழகத்தைப் பொறுத்தவரை நாடகநூல் என்ற வடிவில் ஒன்றும் கிடைக்காவிட்டாலும் நாடகங்கள் ஆயிரக்கணக்கான ஆண்டுகளாகத் தொடர்ந்து நடைபெற்று வந்துள்ளன என்பதற்குச் சான்றுகள் கிடைக்கின்றன.

இதுவரை நூல்வடிவில் கிடைத்திருக்கும் பழைய நாடகங்கள்கூட முழுதும் பாட்டாக அமைந்துள்ளனவே தவிர வசன நடை நாடகம் ஒன்றுகூட இல்லை. அதுவும் இந்நூற்கள் எல்லாமே முன்னூறு ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்டவையென்று தான் சொல்ல வேண்டும். இந்நாடகங்களில் முக்கியமானவை இராமாயணம், அரிச்சந்திரா, மகாபாரதம் என்பவை. அவற்றிற்கும் முந்திய பழங்காலத் தமிழ் நாடகங்கள் முழுவதும் பாடல்களாகவே இருந்திருக்கும் எனத் தோன்றுகிறது.

சுமார் 90 ஆண்டுகளுக்கு முன்புதான் தமிழ்நாடக மேடையில் புதிய சகாப்தம் தோன்றியது. உரைநடை மேடைக்கு வந்த காலம் இதுதான். அந்த ஆரம்ப கட்டத்தில், ஷேக்ஸ்பியர், பவபூதி, காளிதாஸர் முதலியோரின், ஆங்கில சமஸ்கிருத நாடகங்களைத் தழுவியும், மொழிபெயர்ப்பாகவும், பல பெரியவர்களால் நாடகங்கள் எழுதப்பட்டன. எனினும் அவை பெரும்-

பாலும் மேடையில் நடிக்கப்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. அந்த நேரத்தில் நாடகங்களை நடித்தவர்கள், பாடல்களைத் தவிர, பேசப்பட்ட வசனங்கள் முழுவதும், தங்கள் திறமைக்கேற்றவாறு, கற்பனையாகவே பேசி வந்திருக்கிறார்கள் எனத் தெரிகிறது.

1891-ம் ஆண்டின் ஆரம்பத்தில் தமிழ் நாடக மேடைக்குப் புதிய திருப்பம் உதயமாயிற்று. தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் என்னும் பெரியார் நாடக உலகிற்குள் அடியெடுத்து வைத்தார். சுவாமிகள் பழைய நாடகங்கள் பலவற்றை எழுதியும், அவற்றில் தாமே நடித்தும் ஆசிரியராகப் பணியாற்றியும் நாடகக் கலைக்கு மகத்தான சேவை புரிந்து வந்தார்கள். சுவாமிகள் ஏறத்தாழ 40 நாடகங்கள் எழுதியுள்ளார்கள். பெரும்பாலும் புராண இதிகாச நாடகங்கள். இவை தவிரவும், ஷேக்ஸ்பியரின் 'ரோமியோ - ஜூலியத்', 'ஒத்தெல்லோ' 'சிம்பலைன்' நாடகங்களையும் எழுதிச் சுவாமிகளே நடித்துமிருக்கிறார்.

இவருடைய சமகாலத்தவர்களான 'அரிச்சந்திரா' நாடகம் எழுதிய அப்பாவு பிள்ளை 'இராமாயண நாடகம்' எழுதிய சிவ சண்முகம் பிள்ளை, 'கிருஷ்ண லீலா' நாடகம் எழுதிய சந்தச்சரப முத்துச்சாமிக் கவிராயர், 'மகா பாரதம்' நாடகம் எழுதிய வீராச்சாமி வாத்தியார் மற்றும் சந்தானகிருஷ்ண நாயுடு, சங்கரலிங்கக் கவிராயர், பாஸ்கரதாஸ் முதலானோரும் தமிழ் நாடகக் கலைக்குத் தொண்டாற்றியவர்கள் ஆவர்.

90 ஆண்டுக்கால இடைக்காலத்தில் நூற்றுக்கணக்கான நாடக சபைகள் தோன்றி மறைந்துள்ளன. திறந்தவெளிகளில் தெருக்கூத்து மேடைகளில் நடித்துவந்த நாடகத்தை, முதல்-முதலாகத் திரைக்காட்சி அமைப்புகளோடு கூரைபோட்ட கொட்டகைகளில் நடித்தவர் தஞ்சையைச் சார்ந்த நவாப் கோவிந்தசாமி ராவ் எனச் சொல்லப்படுகிறது. இவரைப் பின்பற்றியே பல நாடகக் கம்பெனிகள் ஆரம்பமாயின.

பழமையான கம்பெனிகளில், கல்யாணராம அய்யர், ராமுடு அய்யர், இராவண கோவிந்தசாமி நாயுடு, வள்ளி வைத்தியநாதய்யர், அல்லி பரமேஸ்வரய்யர், முதலியவர்களின்

கம்பெனிகள் கே. எஸ். அனந்தநாராயண அய்யரின் ஆரிய கான சபா, கே. பி. எஸ். அவர்களைத் தோற்றுவித்த பி. எஸ். வேலு நாயரின் ஷண்முகானந்த சபா, எஸ். ஜி. கிட்டப் பாவைத் தோற்றுவித்த சி. கன்னையா அவர்களின் கம்பெனி, மனமோஹன எம். அரங்கசாமி நாயுடு, எஸ். ஜி. முனுசாமி நாயுடு, சாமி நாயுடு வேலூர் நாராயணசாமி பிள்ளை, மதார் சாயபு கம்பெனிகள், இவற்றைத் தவிர பெண்கள் நிர்வாகத்தில் பாலாமணி கம்பெனி, பாலாம்பாள் கம்பெனி, ராஜாம்பாள் கம்பெனி, அரங்கநாயகி கம்பெனி முதலிய குழுக்களும் இருந்தன.

மேலே குறிப்பிட்ட குழுக்களில் பெரும்பாலும் சுவாமிகளே ஆசிரியராயிருந்திருக்கிறார்.

1916-ஆம் ஆண்டளவில் தமிழ் நாடக மேடையில் மற்றும் ஒரு புரட்சி ஏற்பட்டது. பெரியவர்கள் நடித்து வந்த நாடக சபைகளில் ஒழுக்கம், கட்டுப்பாடு சீர்குலைந்து மேடைகளிலேயே போட்டாபோட்டி ஏற்பட்டது. அதனால் அவரவர்கள் வரம்பில்லாமல் பாட்டுக்கள் பாடுவதும், தரங்கெட்ட முறையில் கற்பனையாகப் பேசவும் ஆரம்பித்துவிட்டார்கள். ஒருவர் மற்றவரை புண்படுத்தும் முறை மிக அதிகமாகிவிட்டது. இதெல்லாம் பார்த்து சுவாமிகள் மனச்சோர்வடைந்தாலும் நாடகக் கலையை நல்லமுறையில் நாட்டில் வளர்க்கும் நோக்கத்துடன் களங்கமறியாத சிறுவர்களைக் கொண்டு நாடகக் குழுவை ஆரம்பித்தார். அந்தக் குழுவில்தான் தனது 5-வது பிராயத்தில் ஔவை டி. கே. சண்முகம் அவர்கள் சுவாமிகளின் மாணவனாகச் சேர்ந்து நாடகக் கல்வியைப் பயின்றார். இராமகிருஷ்ண பரமஹம்ஸருக்கு எத்தனையோ மாணவர்களிருந்தாலும் விவேகானந்தர் என்ற மாணவர் கிடைத்ததால் ஆன்மீக உலகுக்குப் பெரியதொரு பயன் ஏற்பட்டது போன்று, சுவாமிகளுக்கு ஔவை சண்முகம் என்ற மாணவரால் நாடகக் கலையுலகுக்குப் பெரியதொரு பயன் விளைந்தது. இந்த சமயத்தில் இதைப் பின்பற்றி மேலும் மூன்று சிறுவர் குழுக்கள் அமைந்தன. (1) மதுரை தத்துவ மீனலோசனி தத்துவ பால சபா (2) மதுரை பாலமீன ரஞ்சனி சங்கீத சபா (3) மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி.

சுவாமிகள் நல்ல குரு என்பதற்கடையாளமாகப் பல மாணவர்களை உருவாக்கியதாலும் பல நாடகங்களை எழுதியதாலும் இன்றும் நாடக உலகில் வாழ்ந்து வருகின்றார். நீண்டதொரு பாரம்பரியத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளார். அதாவது 1922-ம் வருடம் அவருடைய 55-வது வயதில் அமரரானார். பிறகு 1927-ம் வருஷம் டி. கே. எஸ். சகோதரர்கள் மதுரை ஸ்ரீபாலஷண்முகானந்த சபா என்ற பெயரில் சுவாமிகளின் புகழைப்பரப்பும் வகையில் குழுவை ஆரம்பித்தனர். இவர்கள் தமிழகத்தில் புகழுடன் சுவாமிகளின் நாடகங்களையும், பிறகு காலத்தின் மாற்றத்திற்கேற்பச் சரித்திர சமுதாய நாடகங்களையும் வெற்றியுடன் நடத்தி வந்தார்கள். இந்தக் குழுவில் தான் நானும் சேர்ந்து நாடகக் கல்வியிற் பயிற்சிபெறும் வாய்ப்பினைப்பெற்றேன்.

சுவாமிகளை நான் நேரில் பார்த்தவன் அல்ல என்றாலும், அவருடைய முக்கிய மாணவரான ஔவை சண்முகம் அவர்களின் மூலமாக சுவாமிகள் நாடகக் கலையின் ஆணிவேராக வாழ்ந்தவர் என்பதை அறிந்துள்ளேன். சுவாமிகளின் தமிழாற்றல், நாடகம் எழுதும் திறமை, அதைக் குழந்தைகளுக்குப் பயிற்றுவிக்கும் முறைகள் ஆகியவற்றைப் பற்றியெல்லாம் ஔவை சண்முகம் அவர்கள் விபரமாகச் சொல்லியுள்ளார்கள். ஔவை சண்முகத்தின் நடிப்பாற்றலையும்,குரல்வளத்தையும் உரையாடல்களை அவர் உச்சரிக்கும் முறையையும், அவரது உடற் சுறுசுறுப்பையும் கண்டுகளித்த சுவாமிகளுக்கு நாடகமெழுதும் உத்வேகம் வளர்ந்தது. தமது மாணவனது புகழை மேலும் வளர்ச்சி பெறச் செய்வதற்காகச் சுவாமிகள் நாடக உலகத்திற்கே ஒரு பரிசாக அளித்ததுதான், 'அபிமன்யு சுந்தரி' என்ற ஒரு நாடகம். ஒரே இரவில் நாடக அமைப்பு, அதற்குரிய பாடல்கள், விருத்தங்கள், உரையாடல்கள் எல்லாவற்றையும் எழுதி முடித்தார். சுவாமிகளைத் தவிர வேறு யாராலும் நினைத்துக்கூடப் பார்க்க முடியாத ஒரு பெரும் சாதனை இது.

இந்த நாடகத்தில் எனக்கு முதல்முதலாகக் கிடைத்த பாத்திரம் சூரியபகவான். அதாவது அபிமன்யு என்ற வீரன்

ஆயுதங்களையெல்லாம் இழந்த நிலையில், பெரிய அரக்கன் ஒருவன் தன்னை உணவாக்கிக் கொள்ள விரட்டும் நேரத்தில், தந்திரமாக அவனிடம் பேசி நீராடிவிட்டு வருவதாகக் கூறிச், சூரியனை வேண்டுகிறான். சூரியன் தோன்றி, அபிமன்யுவின் வேண்டுதற்கிணங்கத் தற்காப்புக்காக அவன் கேட்ட ஆயுதங்களை அளித்துவிட்டு, அவனுடைய காரியம் வெற்றியடைய வாழ்த்தி மறைகிறார். இது சிறிய பாத்திரந்தான்; இந்தப் பாத்திரத்திற்கும் இரண்டு மூன்று பாட்டுகள் உண்டு. அவை 'வந்தேன் நான் வந்தேன்', 'அஞ்சாதே நீயே' என்று இவ்வாறு தொடங்குவன. எனது 14 வயதிலிருந்து இந்த 61-வது வயதிலும் நாடகக் கலையில் நின்று உலாவ, ஓர் ஒளியை எனக்கு அருளியதை ஒரு பெரும் பாக்கியமாக எண்ணி, புகழுடம்புடன் வாழ்ந்து வருகின்ற சுவாமிகளுக்கும் எனது உடன்பிறவாச் சகோதரர் ஔவை சண்முகம் அவர்களுக்கும் இந்த நேரத்தில் எனது மானசீகமான அஞ்சலியைச் செலுத்துகிறேன். எனது நாடகக் கலை வாழ்க்கையெல்லாம் பற்றிக் கடைசியாகச் பேசுவேன்.

தொழில்முறையிலேயே இயங்கிவந்த நாடகக் குழுக்களையெல்லாம் ஒழுங்குபடுத்தி, நடிகர்கள் தெய்வத்திடமும் தேசத்திடமும் மக்களிடமும் அன்போடும் பக்தியோடும் வாழ வேண்டுமென்பதைக் கற்றுக் கொடுத்தவர் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்.

இதே சமயத்தில், அமெச்சூர் குழு என்று சொல்லப்படும் பயில்முறை நாடகக்குழுக்களும் தோன்ற ஆரம்பித்தன. நாடகப் பேராசிரியர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்கள் சென்னையில் சுகுண விலாஸ சபையை நிறுவினார். இவருக்கு நாடகக் கலையின் மீதுள்ள அளவுகடந்த பற்றுதலின் காரணமாக அதன் வளர்ச்சியையே நோக்கமாகக் கொண்டு நாடகக் கலைக்கு உயர்வானதோர் இடத்தைத் தேடித்தந்தார். ஷேக்ஸ்பியர், காளிதாஸர் போன்றோரின் நாடகங்களை மொழிபெயர்த்ததோடு, கற்பனையாகவும் பல நாடகங்களை எழுதியுள்ளார். தொழில் முறைக் குழுக்களும் அமெச்சூர்க் குழுக்களும் இவரது நாடகங்களை நடத்தி வந்தன, மனோகரா என்ற கற்பனை நாடகம் ஏறத்தாழ 75 ஆண்டுகளாகத் தமிழ் நாடக மேடையில் அமரத்-

தன்மை கொண்ட ஒரு நாடகம். இவரது பல நாடகங்களை நான் பணியாற்றிய குழு நடத்தியது. அதில் நானும் பல பாத்திரங்களையேற்று நடித்துள்ளேன். இந்தப் பெரியாரை நேரில் காணும் வாய்ப்பையும் பெற்று அவரது ஆசியையும் பெற்ற கலைஞர்களில் நானும் ஒருவன் என்று சொல்லிக்கொள்ளும் பெருமையும் எனக்குண்டு.

இவர்கள் பெரும் பதவியில் இருந்தவர்கள் என்றாலும் எல்லோரிடத்திலும் இவர்கள் மிக எளிய முறையில் பழகுவார்கள். நாடக ஆசிரியராகவும், நடிகராகவும், இயக்குநராகவும் தயாரிப்பாளராகவுமிருந்து நாடக மேடையிலே சீரோடும் சிறப்போடும் பணிபுரிந்த ஒரு செம்மல். சுவாமிகளைப் போலவே இவரும் நடிகர்கள் தம் வாழ்வில் ஒழுக்கத்துடனும் தெய்வ பக்தியுடனும் தேசபக்தியுடனும் வாழவேண்டுமென்பதை வற்புறுத்தியதோடு, தானும் அப்படியே வாழ்ந்துகாட்டியவர்.

ஆகவே தான் தமிழ் நாடக உலகம் ‘தமிழ் நாடகத் தலைமையாசிரியர்’ என்று சுவாமிகளையும் ‘தமிழ் நாடகத் தந்தை’ என்று பம்மல் அவர்களையும் இதயத்தில் வைத்துப் போற்றி வருகிறது.

தமிழ் நாடக வரலாற்றிலே தொழில் முறையில் இயங்கி வந்த குழுக்களுக்குப் பெருமையைத் தேடிக் கொடுத்த ஒரு பெரியார் இருந்தார். அவரைப் பற்றிப் பேசாவிட்டால் தமிழ் நாட்டின் நாடகச் சரித்திரம் சிறிதும் நிறைவு பெறாது.

அச்சகத்தில் ஒரு சாதாரணத் தொழிலாளியாக வாழ்க்கையைத் தொடங்கிப் பின் நாடக மேடையை ஆலயமாகப் போற்றி வளர்த்தவர் திரு. கன்னையா அவர்கள். ‘சென்னை ஸ்ரீ கிருஷ்ண விநோத சபா’ என்பது அவரது நாடகக் குழுவின் பெயர்.

அவரது குழுவின் நாடகத்தைப் பார்க்க வரும் மக்களுக்கு ஓர் அறிக்கையை, கொட்டகையின் முன்வாசலில் வைத்து, அதிலே கீழ்க்கண்டபடி குறிப்பிட்டிருந்தார் :

'புகை சுருட்டுப் பிடிப்பவர்களும் மதுபானம் அருந்திய-வர்களும் நாடகங்களைப் பார்க்க அனுமதிக்கப்பட மாட்டார்கள். அத்தகையோருக்கு நுழைவுச் சீட்டு வழங்கப்படமாட்டாது' என்பது அவ்வறிக்கையாகும். நாடகம் பார்க்கவரும் ரஸிகர்கள் கூட அவரது நாடகக் கலைக்கோயிலில் ஒழுக்கத்துடனும், தெய்வ பக்தியுடனும் இருப்பவர்களாயிருக்க வேண்டுமென்பதில் மிகவும் கண்டிப்பாக இருந்தார். யாராக இருந்தாலும் வெளியே அணியும் காலணிகளை மேடைக்குள் போட்டுக் கொண்டு போகக்கூடாது. இவர் குழுவில்தான் இசைச் சக்கரவர்த்தியான எஸ்.ஜி.கிட்டப்பா அவர்கள் *(1919 முதல் 1926 வரை)* முதல் முதல் வள்ளி நாடகத்-தில் நாரதர் வேடத்தில் தோன்றினர். பிறகு தசாவதாரம், ஸ்ரீமத் ராமாயணம், மகாபாரதம், ஸ்ரீ கிருஷ்ண லீலா, ஆண்டாள் திருக்கல்யாணம், ராமானுஜர் போன்ற நாடகங்களில் முக்கிய பாத்திரமேற்றுச் சங்கீத மேதைகள் அனேகரை நாடக ரஸிகர்-களாக மாற்றிய பெருமை இவரையே சாரும்.

1915-ம் ஆண்டிலேயே காலை 10 மணிக்குக் காட்சியை நடத்தியதும் கன்னையா அவர்கள்தான். நவீனமாகவும் மிகப் புரட்சிகரமாகவும் நாடக விளம்பரங்களைச் செய்தவரும் இவர் தான். ஒழுக்கம், கட்டுப்பாடு இவைகளில் மிகவும் கண்டிப்பான-வர் என்பதற்கு ஓர் உதாரணம். இவரது குழுவில் முக்கிய பாத்திர-மேற்று நடிப்பவர் ஒருவர், போதையுடன் வந்திருந்ததையறிந்த-தும் அவரை அந்த விநாடியே குழுவிலிருந்து விலக்கிவிட்டு, அந்த நடிகர் நடிக்க வேண்டிய பாகத்தைத் தானே ஏற்று நடித்தார்-கள். அன்றே மேடையில் மூன்று மேடைகளைப் பங்கிட்டு நாடகம் நடத்திய பெருமையும் அவருக்கு உண்டு. மின்சார உதவியால் பல தந்திரக் காட்சிகளைக் காட்டி மக்களைப் பரவசப் படுத்தியவர் திரு. கன்னையா.

1930–31-ல் மாநகராட்சி, நாடக நிகழ்ச்சிகளுக்கு தமாஷா வரியைப் போட்டார்கள். அதாவது 6 அணு டிக்கட்டிலிருந்து இந்த வரியைப் போட்டிருந்தார்கள். இந்த வரியை வெகு சாமர்த் தியமாக முறியடித்தார் கன்னையா அவர்கள். எல்லா வகுப்பிற்கும் 5-அணு 11 தம்பிடி என்றும் முதல் இரண்டு வகுப்புகளை முன்ன

தாகப் பதிவு செய்துகொள்ள ரூ. $3\frac{1}{2}$, ரூ. 3/- என்றும் விளம்பரம் செய்தார்கள். அப்போது அவருடைய நாடகங்களுக்கு டிக்கட்டுக் கிடைக்காமல் மக்கள் திண்டாடிய நேரம்.

சமூகத்தில் இவருக்குத் தொடர்புள்ளவர்களாய் இருந்தவர்கள் பெரிய பெரிய அதிகாரிகளும் பிரபுக்களும் பக்திமான்களும் ஆவர். (நீதிபதி ஜஸ்டிஸ் மணி அய்யர், தேசபக்தர் சீனிவாசய்யங்கார், எஸ். சத்தியமூர்த்தி, சர். சி.பி. இராமஸ்வாமி அய்யர், சென்னை கவர்னராயிருந்த லார்ட் வெல்லிங்டன் துரை, ஐ. ஜி. கன்னிங்காம், பனகல் ராஜா, பொப்பிலி ராஜா, டாக்டர். நடேச முதலியார், ஸ்ரீரங்கம் சிங்கம் அய்யங்கார், ஜெமினி அதிபர் எஸ்.எஸ். வாசன் போன்றவர்கள்).

தமிழ்நாட்டில் மட்டுமல்ல, ஆந்திர தேசத்திலும் நாடகம் நடத்தி ரசிகர்களின் பெரும் பாராட்டுதலைப் பெற்றுத் தமிழகத்திற்கு பெருமையைத் தேடிக் கொடுத்தவர் திரு. கன்னையா அவர்கள்.

தமிழக நாடக சரித்திரம் எழுதப்படுமேயானால் திரு. கன்னையா அவர்களின் பெயரைப் பொன்னெழுத்தால் பொறிக்க வேண்டும்.

1919, 1920-ஆம் ஆண்டில் இந்திய விடுதலைப் போராட்டம் தீவிரப்பட்டது. இந்த நேரத்தில் நாடகக் கலைஞர்களும் தேச விடுதலைப் போராட்டததில் ஈடுபட்டுத் தங்கள் பங்கை ஆற்றியுள்ளார்கள். தென்னகத்துக் கலைஞர்கள் ஆயிரக்கணக்கில் இதில் ஈடுபட்டார்கள் என்றாலும், முக்கியமாகச் சிலருடைய பேரையாவது இங்கே நினைவுபடுத்துவது நாடகக் கலைஞனாகிய எனது கடமையெனக் கருதுகிறேன்.

சதாவதானம் தெ. பொ. கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் :

செங்கை மாவட்டத்தைச் சார்ந்தவர் இவர். இவரது இளையவர் பன்மொழிப் புலவராகச் சென்னை மாநிலக் கல்லூரியில் தமிழ்ப் பேராசிரியராகப் பணிபுரிந்தவர்கள். இதே பல்கலைக்

கழகத்தின் முன்னாள் துணைவேந்தராகவுமிருந்த தெ. பொ. மீனாட்சிசுந்தரனார் ஆவர்.

திரு. கிருஷ்ணசாமிப்பாவலர் அவர்கள் சிறுவயதிலேயே பள்ளிப் படிப்பை முடித்துவிட்டுச் சாது வடிவேல் செட்டியார் அவர்களிடம் தமிழைப் பயின்றார்கள். தனது 20-ஆவது வயதில் சென்னை வி.பி. ஹாலில் ஜஸ்டிஸ் சதாசிவ அய்யர் தலைமையில் சோடசாவதானமும், இதே மதுரையில் திரு. அரசன் சண்முகனார் தலைமையில் சதாவதானமும் செய்து 'பிரசங்க சிந்தாமணி' 'சங்கத்தொனி' என்ற சிறப்புப் பட்டங்களைப் பெற்றார்.

1914 முதல் 1918 ஆம் ஆண்டுவரை 'இன்றைய சமாச்சாரம்' என்ற தினசரிப் பத்திரிகையைச் சொந்தமாக நடத்தி வந்தார். விலை 3 பைசா (காலணா).

விகட ரத்தினம், பாரதி, தேசபந்து என்ற வார இதழ்களிலும் வித்யாபூசணி என்ற மாத இதழிலும், திலகர், காந்திஜி போன்றாரின் கொள்கைகளைத் திரட்டித் தேசியப் பிரச்சாரம் செய்தார். அந்த நேரத்தில் பாவலர் அவர்கள் சென்னை முத்தியாலுப்பேட்டை உயர்நிலைப் பள்ளியிலும், பின்னர் சிவகாசி நாடார் உயர்நிலைப் பள்ளியிலும், தலைமைத் தமிழாசிரியராகப் பணியாற்றி வந்தார். பிறகு இந்தப் பணிகளை உதறிவிட்டு மேடைகளிலும் ஏடுகளின் மூலமாகவும் முன்னேற்றப் பிரச்சாரம் செய்வதையே முக்கியத் தொழிலாகக் கொண்டார்.

1920-ஆம் ஆண்டில் நாடக மேடையின் மூலமாக நாட்டின் தேசிய விடுதலைப் போராட்டத்திற்கும் சீர்திருத்தக் கருத்துக்களை மக்களுக்கு உணர்த்தி எழுச்சி ஏற்படச் செய்வதற்கும் 'இராமனாதபுரம் பாலமனோகர கான பாய்ஸ் கம்பெனி' என்ற பெயருடன் ஒரு நாடகக் குழுவை நிறுவினார். ஆரம்பத்தில் அரிச்சந்திர மயான காண்டம், சதி சாவித்திரி, பிரஹலாதா, ராஜா பர்த்ருஹரி என்று புராண நாடகங்களையே திருத்திப் புதுப்பிதது நடத்தினார். பிறகு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் இயற்றிய வள்ளி, கோவலன் போன்ற நாடகங்களை அழகுபடச் சித்தரித்துக் காட்டினார். அதன் பிறகு தேசிங்கு ராஜா, ஹைதர்அலி,

நெப்போலியன், கிருஷ்ண தேவராயர் போன்ற சரித்திரக் கதைகளின் மூலம் வீரர்களின் வாழ்க்கையை வளம்படப் புனைந்து நாடகம் நடத்தினார். இதன் மூலம் பாவலர் பெரும் பாராட்டுக்களைப் பெற்றார். இதனால் உவகைகொண்ட பாவலர், பேச்சு மேடைகளில் எழுச்சியையும் கிளர்ச்சியையும் உண்டுபண்ணுவதைவிட அதிகமாக நாடக மேடையில் உண்டுபண்ண முடியும் எனக் கண்டார். பாமர மக்களைத் தட்டியெழுப்பும் ஆற்றலைக் கொண்டது நாடக மேடை என்பதைச் சிந்தித்துணர்ந்த பாவலர், தேசபக்தியையும் சமுதாய வாழ்வின் முன்னேற்றத்தையும் அறிவுறுத்தும் வகையில் பதிபக்தி, தேசீயக்கொடி, கதர் பக்தி, கதரின் வெற்றி, கமலசேகரன், பஞ்சாப் கேசரி, பம்பாய் மெயில் போன்ற நாடகங்களை ஒன்றன்பின் ஒன்றாக உருவாக்கி மேடையேற்றினார்.

1923-ஆம் ஆண்டிலேயே லண்டன் மாநகரில் நடந்த வெம்பிலி எக்ஸிபிஷனுக்குத் தென்னகத்தின் சார்பாக, தமது பாய்ஸ் கம்பெனியை அழைத்துப்போனார் பாவலர். ஆங்கிலேயே ஆட்சியால், இந்திய மக்கள் படும் அவல நிலையை விளக்கும் நாடகங்களான கதரின் வெற்றி, தேசீயக் கொடி என்ற நாடகங்களை ஆங்கிலேயர்கள் முன்னாலேயே நடத்திக் காட்டினார். அங்கே அவருக்கு எத்தனையோ இடர்கள் ஏற்பட்டன என்றாலும் துணிச்சலாகத் தனது செயலை ஆற்றிவிட்டு வெற்றியுடன் திரும்பினார்.

தமிழ்நாட்டில் முதல் கலை முழக்கமும், அரசியல் முழக்கமும் நடக்கச் செய்து, அனைவரது உள்ளத்திலும் உணர்ச்சியூட்டி வீறுகொண்டெழச்செய்யும் நாடகங்களாக அவைகள் அமைந்தன.

பாவலர் நடத்திய சமூக நாடகங்கள் எல்லாம் அரசினர் கவனத்தை ஈர்த்தன. சில நாடகங்களுக்குத் தடைகளும் விதிக்கப்பட்டன. புலமையும் தேசீய விடுதலை ஆர்வமும் கொண்ட பாவலர், டி.பி. என்னும் நோயினால், தமது பாய்ஸ் கம்பெனியையும் இறுதிவரை நடத்திவந்த தேசபந்து பத்திரிகையையும் பிரிந்து 1934-ஆம் ஆண்டில் அமரராகிவிட்டார். ஆயிரக்கணக்கான நாடகமணிகளும் மாணவர்களும் தமிழ்நாட்டு மக்களும்,

கண்ணீர் சிந்தினர். மாபெரும் கலைச் சிங்கம் மாண்டுவிட்டதே, என்றனைவரும் புலம்பினர்.

ஆனால் பாவலர் ஏற்றிவைத்த வீரவிளக்கு அணையாமல், அவருடைய புரட்சிப் பிரசாரத்தைத் தொடர்ந்து நடத்தி வந்தனர் பல நாடகக் கலைஞர்கள்.

வீரம் முழக்கிய விஸ்வநாததாஸ் :

இவர் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் மாணவர்களில் முக்கிய மானவர். பல கம்பெனிகளில் பெண்வேஷம் தாங்கி நடித்த இவர் ஸ்பெஷல் நாடகங்களில் ராஜபார்ட் என்று கதாநாயகனாகத் தோன்றி நடித்தார் என்றாலும், அந்தக் காலத்தில் ஜாதிக்கொடுமை இருந்ததின் காரணமாக, பேர்பெற்ற பெரும்பாலான நடிகைகள் இவருடன் இணைந்து நடிக்க மறுத்துவிட்டார்கள். அதனால் இவருக்குப் போதிய வருமானமில்லாமல் துன்பக்கடலில் ஆழ்ந்து துயருற்றார். மகாத்மா காந்தியடிகளின் அறிவுரைகளை அறிந்த விஸ்வநாததாஸ், அரசியல் கிளர்ச்சியில் ஈடுபட்டு நாடக மேடையில் தனது இனிய கானத்தின் மூலமாக,மக்களுக்கிடையில் தேசிய ஆர்வத்தையும், உணர்ச்சியையும் உண்டாக்கினார். அவர் அந்நாளில் முழங்கிய கீதங்கள் 'கொக்குப் பறக்குதடி பாப்பா' 'மீசையுள்ள ஆண்பிள்ளைச் சிங்கங்களே' 'சுதாக் கப்பல்கொடி தோணுதே' இன்னும் இவை போன்றவைகள் என் நினைவில் உள்ளன. இதனால் மக்களின் பெரும் பாராட்டுதலைப் பெற்ற விஸ்வநாததாஸ் அவர்களோடு முன்பு இணைந்து நடிக்க மறுத்த அத்தனை நடிகைகளும் தாமாகவே வலிந்து வந்து அவரோடு இணைந்து நடித்தனர். இவரது நாடகம் நடக்கும் இடங்களிலெல்லாம் போலீசாரின் அடக்குமுறைக்கு ஆளாகித் தடியடி பட்டவர்களும் சிறைசென்றவர்களும் ஆயிரக்கணக்கானவர்கள் ஆவர்.

1930-ம் ஆண்டில் திருநெல்வேலியில் இவர் நாடகமாடிய போது, கைது செய்யப்பட்டு ஓராண்டு சிறைவாசத் தண்டனையடைந்து வெளியே வந்தார். இதன் பின்னால் இவரை வைத்து நாடகம் போடக்கூடிய காண்ட்ராக்டர்களை எல்லாம் போலீசார்

பயமுறுத்தினார்கள். அதனால் நாடகத் தொழிலில் வருவாயில்லாமல் கடன்பட்டார். கடைசியாகத் திருமங்கலத்திலிருந்த ஒரு வீடும் ஏலத்திற்கு வந்தது. உதவி கேட்ட ஒருவரிடமும் உதவி கிடைக்கவில்லை. உள்ளம் நொந்து போயிருந்த நிலையில் ஏற்கனவே முன்பணம் வாங்கியிருந்த சென்னை நாடக முதலாளியிடமிருந்து நாடகத் தேதி குறிப்பிட்டுக் கடிதம் வந்தது.

குறிப்பிட்ட தேதியில் நாடகத்திற்கு வந்தார் தாஸ் அவர்கள். ஏராளமான கூட்டம்; கொட்டகை நிரம்பி வழிந்தது. போலீஸ் படையும் இவரைக் கைது செய்ய நாடக அரங்கைச்சுற்றி நின்றது. நாடகத் தேதிக்கு மூன்றும் நாள் வீடு ஏலத் தேதியும் குறிப்பிடப்பட்டிருந்தது. இந்தக் கவலையினால் கலைஞரின் உள்ளம் வேதனையடைந்ததோடு, இந்திய விடுதலைக் கீதத்தைப் பாடாதிருக்கும் படியான தடையும் அவர் மனத்தில் பெரும் போராட்டத்தை எழுப்பியது. இதனால் அவர் வழக்கத்திற்கு மாறாக வள்ளி நாடகத்தில், கழுகாசனத்தின் மீதமர்ந்தபடியே 'மாயமான வாழ்வே இம்மண் மீதே' என்ற பாடலை ஒன்றிரண்டு மூன்றும் முறையும் பாடியபடியே அவர் தலை சாய்ந்தது. நாடக மேடையிலேயே இயற்கை எய்தினார். ஏழு மணி நேரம் போக்குவரத்துகள் தடைப்பட்ட மக்கள் கூட்டத்தினரிடையே கண்ணீர்க் கடலில் அமரரானார் அரசியல் கலைஞர்.

மன்னார்குடி நடராஜபிள்ளை

உப்புச்சத்தியாக்கிரகப் போராட்டத்தின் போது மகாத்மாவின் தண்டியாத்திரை, இராஜாஜியின் வேதாரணிய யாத்திரை தொடங்கிய காலம். நடராஜ பிள்ளை நாடகமாடுவதை ஒதுக்கி வைத்து விட்டுப் போராட்டத்தில் கலந்து கொண்டு ஒரு வருடச் சிறைத் தண்டனை பெற்றார். விடுதலையடைந்த சில ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர் மன்னார்குடி நகரசபையில் அங்கத்தினராய்ப் பணியாற்றி இறுதிவரை காங்கிரஸ்காரராகவே தமது பணியிலீடுபட்டு நம்மைவிட்டுப் பிரிந்தார்.

தோட்டி எம்.எம் சீனிவாசலு நாயுடு :

இவரும் இவரது சகோதரர் கோவிந்தராஜுலு நாயுடுவும் தோட்டி, தோட்டிச்சியாக வேடம்தாங்கிப் பெரும்பாலும் அரிச்சந்திரா நாடகத்திலே நடிப்பார்கள். அரிச்சந்திரா நாடகத்தில் இவர்களுக்கென ஒரு காட்சியை ஒதுக்கி விடுவார்கள. சுமார் 2 மணி நேரம் மக்களுக்குச் சோர்வே தோன்ருத முறையில் நடிப்பார்கள்.

விஷயம் மகாத்மாவின் தீண்டாமை இயக்கத்தையும், காந்தியத்தால் நாட்டிற்கேற்படும் நன்மைகளேயும் ஆங்கில ஆட்சி நீடிப்பதால் நம் நாட்டிற்கு ஏற்படும் அவல நிலேகளேயும் பாட்டாலும்; பேச்சாலும், நடிப்பாலும் எடுத்துக்காட்டி. மக்களிடையே தேசிய உணர்வை உண்டாக்கி வந்தார்கள். இறுதிநாள் வரை இவ்வித நற்பணியிலேயே செயலாற்றியவர்கள் இவர்கள்.

கே. எஸ் அனந்தநாராயண அய்யர் :

இவருக்குப் பெண்வேடம் மிகப் பொருந்தியிருந்தது. இவர் பேச்சிலே வல்லவர்; நல்ல சமுதாயக் கண்ணேட்டம் உள்ளவர். ஆங்கில ஆதிக்க வெறியை எதிர்த்துப் பேசியும் பாடியும் தேசத் தொண்டாற்றிய பெரியவர் இவர். அவர் பாடிய பாடலின் ஒரு குறிப்பு நினேவுள்ளது -''காப்பி, ரப்பர், தேயிலே, கரும்புத் தோட்டக் காட்டினிலே, கூப்பிட்டு நம் இந்தியரைக் கூலியென்ற பேர்கொடுத்து ஐயையோ செய்யுகின்ருர் கொடுமைதனே,'' என்று நெஞ்சையிழுக்கும் முறையில் பாடிமுழக்கிய தேசத்தொண்டர் இவர்.

கே. டி. நடராஜ பிள்ளே:

நாடகங்களில் ஆர்மோனியம் பின்பாட்டுப் பாடிக்கொண்டிருந்தார். இவரது தேசியப் பாடல்களேக் கேட்பதற்கென்றே ஏராளமாகக் மக்கள் கூடுவாாகள். தேசிய கீதங்களே உணர்ச்சியூட்டப் பாடி மக்கள் மனத்தில் தேசியக் கனலே வளர்த்துவந்தார். உப்புச் சத்தியாக்கிரகத்தின்போது இவர்

உடல்நலக் குறைவேற்பட்டதால் தமது மனைவியை அந்தப் போராட்டத்தில் ஈடுபடச் செய்து, சிறைக்கு அனுப்பி வைத்த சிறந்த தொண்டர், இவர்.

எம். ஆர். கமலவேணி:

இளமைப் பிராயத்தில் நாடகங்களில் புராணப்பாத்திரங்களை ஏற்று நடித்து வந்தார். பிறகு நடிப்புப் பகுதியிலிருந்து விலகி ஆர்மோனியம்வாசித்துப் பின்பாட்டும் பாடிவந்தார். தேசிய விடுதலைப் பாடல்களைத் தவிர வேறெதுவும் பாடுவதில்லை என்பதை நோன்பாகக் கொண்டிருந்த இவரைப் போலீசார் பலமுறை எச்சரித்தும் அதை மீறிப் பாடிக்கொண்டிருந்தார். 1942-ஆம் வருட ஆகஸ்டுப் போராட்டத்தில் ஈரோட்டில் நாடகம் நடைபெறும்போது கைதானார். இவருக்கு ஆறு மாதம் சிறைவாசம் போடப்பட்டது. இவர் சிறை செல்லும்போது தமது இரு பச்சைக் குழந்தைகளையும் சிறைக்கூடம் அழைத்துச்சென்றார். இவர் விடுதலையடைந்த் பிறகும் தமது வீரத்தினின்றும் தவறாது தேசத்தொண்டாற்றி வந்தார்.

கே. பி. ஜானகிஅம்மாள் :

நாடகக் கலை, நாட்டிற்கும் கம்யூனிஸ்ட்டுக் கட்சிக்கும், தந்த செல்வங்களில் முக்கியமானவர் இவர். ஆரம்பத்தில் கள்ளுக்கடை மறியல்களிலும் அன்னியத் துணிவிலக்குப் போராட்டங்களிலும், மதுரைத் தமிழ்நாடு நடிகர் சங்கம் நடத்திய சத்யாகிரகத்திலும் இவர் ஈடுபட்டார். 1942 ஆகஸ்ட்டுப் போராட்டத்தில் இவர் பாதுகாப்புக் கைதியாகப் பல வருடங்கள் சிறையிலிருந்தவர். இவர் சிறந்த பேச்சாளர் ; கம்யூனிஸ்ட்டு முழு நேர ஊழியர் ; மதுரை ஜில்லா போர்டு அங்கத்தினர் ; பாட்டாளி வர்க்கத்தின் பாதுகாவலர்.

எம். எஸ். ராஜம் :

இவர் ஆரம்பத்தில், நடிப்புத் தொழிலைக் கொண்டு நாடக மேடைகளில் தேசிய கீதங்களைப் பாடி வந்தவர். 1945-ஆம் வருடம் பாட்டாளிமக்களின் நலனில் அக்கறை கொண்டு

கம்யூனிஸ்ட்டுக் கட்சியில் முழுநேர ஊழியராகச் சேவை செய்தார். போலீசாரின் அடக்கு முறைகளுக்குப் பலதடவை ஆளாகியவர். மதுரை நகரசபையில் அங்கத்தினராகிப் பணியாற்றி வந்தவர்.

கே.பி. எஸ். 1930-ஆம் ஆண்டில் மகாத்மா சிறை செய்யப் பட்ட காலத்திலே, நாட்டின் பல்வேறு இடங்களில் உணர்ச்சியுடன் பாடி மக்களின் தேசீய உணர்ச்சியைத் தட்டி எழுப்பியவர். "சிறைவாய்தனில் அழுதாள் பாரதமாதா." "காந்தியோ பரம ஏழை, சன்யாசி"—இன்றும் இந்தப் பாடல்கள் என் காதில் ஒலித்துக் கொண்டிருக்கின்றன. முக்கியமாகச் சத்தியமூர்த்தி அவர்கள் பேசிய மேடைகளில் முழுவதும் இவர்களின் தேசிய கீதஒலி கேட்டுக் கொண்டிருந்தது. இன்றும் காங்கிரஸ் கட்சியில் பற்றுடன் வாழ்ந்து வருகிறார்.

எஸ். வி. வாசுதேவன் நாயர் :

இவருடைய பதினைந்தாவது வயதிலேயே வைக்கம் சத்யாக்கிரகத்தில் ஈடுபட்டார். இளம் வயதிலிருந்தே தேசீயப்பற்று மிகுந்தவர். வகுப்பு வாதமற்ற சமுதாயத்தைக் காணுவதில் நோக்கம் கொண்ட இவர் வைக்கம் போராட்டத்தின் போது உண்டியல் எடுத்து வீடுவீடாகவும் கடைகள் தோறும் சென்று வசூலித்துதவும் பணியில் ஈடுபட்டார். பின்னுல் முறைப்படி சங்கீதம் பயின்று இவரது 20ஆவது வயதில் நாடக மேடையில் ஆர்மோனியம் வாசித்துப் பின்பாட்டுப் பாடுவதில் ஈடுபட்டார். ஜாதீயக் கொடுமைகளையும் கடவுளின் பெயரால் நடைபெறுகின்ற தில்லுமுல்லுகளையும் கண்டிக்கும் பாடல்களை இவர் பாடினுர். காந்திஜி அவர்களின் உத்தரவின்படி நடந்த தனிப் பட்டவர்களின் சத்யாக் கிரகத்தின் போது காங்கிரசில் சேர்ந்து பணியாற்றித் தண்டனை பெற்றுச் சிறை சென்றவர். அதற்குப் பின்பும் கூட சிலோன், பர்மா, மலேயா, போன்ற பல இடங்களில் தேசிய கீதங்களைப் பாடிவந்தார். இதன் காரணமாகத் தடியடியும் பட்டார்.

எம்.எம். சிதம்பரநாதன் :

1920-ஆம் ஆண்டிலேயே தமது இளம் வயதில் பல போராட்டங்களுக்கு ஊக்கமளித்தவர் இவர். நாடக மேடையில் மிகப் புகழ் பெற்றார்; நல்ல வருவாயுமிருந்தது. இவர் தமது சொந்த முயற்சியால் உப்புச் சத்தியாக்கிரகத்திற்கு அணிஅணி-யாக ஆட்களை அனுப்பி வைத்தார். மேலிடத்து உத்தரவுகளைத் துண்டுப் பிரசுரங்கள் மூலம் வெளியிட்டார். சேரி அபிவிருத்தி, கதர் உற்பத்தி, போன்றவைகளில் பல தேசீய நிறுவனங்களுக்கு நிதி வழங்கவும் செய்தார். காந்திஜி ஹரிஜன நிதி திரட்டத் தென்னகம் வந்தபோது தமிழ் நாடகக் கலைஞர்களின் சார்பாக வெள்ளிப் பேழைகளும் பணமும் அளித்தார். குவெட்டா, பீஹார் பூகம்பத்தின்போது நிதி திரட்டியனுப்பினார். அந்தக் காலத்தில் இவர் நாடக மேடையிலே பாடிய பாடல்கள் சில என் கவனத்தில் இன்றுமுள்ளன.

'கலெக்டர் கடவுளல்ல கான்ஸ்டேபிள் எமனுமல்ல'
'அஞ்சிடோம் எதற்கும் அரசியல் ஆணவத்திற்கு
அடிபணியோம்'

'காந்தி சிறையில் புகுந்தார்' என்று இவ்வாறு இவர் கம்பீரமாகப் பாடிவந்தார். இன்னும் இவரைப் போன்ற எம்.எஸ். தாமோதர ராவ், தேசிய ஜீ. ஈ. ஜனார்த்தனம், ஆர்மோனியம் பின்பாட்டு ஆர். வி. கோவிந்தசாமி இன்னும் பல கலைஞர்கள் நாடக மேடையின் மூலமாக மிகத் தீவிரமாகத் தேசீய விடுதலைப் போராட்டத்தில் ஈடுபட்டவர்கள் என்பதைத் தெரிவித்துக் கொள்ளுகிறேன்.

என் அனுபவம் :

இதேபோன்று நான் பணியாற்றி வந்த நாடகக் குழுவும் தேசபக்தியும், தெய்வபக்தியும் சமுதாய முன்னேற்றக் கருத்துக் களும் கொண்ட நாடகங்களை நடத்தி வந்தது என்று தெரி வித்துக் கொண்டு, இந்தக் கலையில் எனது அனுபவங்களை உங்கள் முன் பேசத் துவங்குகிறேன்.

குழுவில் சேர்ந்ததும் எல்லாச் சிறுவர்களுக்கும் பழக்கமாகக் கொடுக்கும் பயிற்சி எனக்களிக்கப்பட்டது. சுவாமிகளின் பக்திப் பரவச நாடகங்கள்தாம் பெரும்பாலும் நடைபெற்று வந்தன. இதற்கிடையே இரண்டு சமுதாய நாடகங்கள், அதாவது ஜே. ஆர். ரங்கராஜு அவர்களால் எழுதப்பட்ட ராஜாம்பாள், ராஜேந்திரன் என்ற நாவல்களை எம். கந்தசாமி முதலியார் என்ற பெரியவர் மூலமாக மேடைக்கு ஏற்ற முறையில் நாடகங்களாக உருவாக்கியிருந்தார்கள்.

பயிற்சிபெறும் மாணவர்களை முதலில் மேடையில் ஏற்றுவதற்கு ஒரு முறையைக் கையாண்டு வந்தார்கள் சுவாமிகள். நான் சேர்ந்த புதிதில் மூன்று நான்காண்டுகள் இம்முறை தொடர்ந்து இருந்தது.'பாலபாடம்' என்று இதைக் கூறுவார்கள். நாடகக் கல்விப் பயிற்சி பெறும் மாணவர்களில் குறைந்தது 5 பேர்கள் முதல் 7 பேர்கள் வரை வெள்ளைக் கவுன்கள் அணிந்து வெள்ளை சாக்ஸ்கள் அணிந்து தலையில் தோப்பாக்கள் வைத்துக் கழுத்தில் முத்து மணிமாலைகள் அணிந்து காட்சியளிப்பார்கள். மொத்தமாக அந்த உருவ அமைப்பு ஆங்கிலப் பீங்கான் பொம்மைகள் மாதிரியே இருக்கும். நாடக ஆரம்பத்திற்குமுன் முன்திரை விலகியவுடன் கைகூப்பியவண்ணம் மேடையில் வரிசைப்படுத்தி நிறுத்தப்பட்டிருப்பார்கள். சுவாமிகளின் பக்திப் பாடல்களில் (தோத்திரப் பாடல்கள்) 3 பாட்டுக்களைப் பாடுவார்கள். அந்தப் பாடல்களில் சில என் நினைவில் இன்றுமுள்ளன. (1) மூலமந்திர (2) கஜமுகவதன (3) சிவனுமைசுதவிநாயக (4) மணிச்சத்தம் (5) துப்பிக்கை தேவன் துணை (6) ஆதிமூலமான (7) ஆதிமூலப் பொருளை-என்பன விநாயகர் துதிகள். சரஸ்வதி தோத்திரங்களில் சில: (1) வெள்ளைவாணி (2) கல்விக்குரிய கலைவாணி (3) வாணி சரஸ்வதி. இம்மாதிரி இரண்டொரு பாடல்களைப் பாடி முடித்தவுடன் கடைசியாகப் பாடும்பாடல் எப்போதும் எல்லா நாளிலும் பாடப்படுவதாகும். அதைத் தாளக்கட்டோடு பாடிக் கொண்டே வரிசைக்கிரமமாக உள்ளே செல்லுவோம். அந்தப் பாடல்:

நாவில் வந்ததைப் பாடுவோம்
நாடகம் தினம் ஆடுவோம்
நாங்கள் சிறுவர் எங்கள் பிழையை
நீங்கள் பொறுப்பீர் நாளுமே (நாவில்)

உள்ளே போகும்போது காலில் தாளம் தட்டுவதில் குறை ஏற்பட்டால் பக்கவாட்டில் நின்று இதைக் கவனித்துக் கொண்டிருப்பவரிடமிருந்து எங்கள் முதுகில் பலமான தாளங்கள் விழும்.

இதற்கடுத்தபடியாகப் பயிற்சிபெறும் மாணவர்களில் உடற்சுறுசுறுப்பும் குரல் சுத்தமும் வார்த்தைகளின் உச்சரிப்புச் சுத்தமுமுள்ள ஒரு சிறுவன் பபூனாக வருவான். சர்க்கஸில் நீங்கள் காணுகிற பபூன் உடை தான் அணிந்திருப்பான். பழைய காலத்தில் இவனை விதூஷகன், விகடன் என்றெல்லாம் சொல்லுவார்கள். இவனும் இரண்டொரு சின்னப் பாடல்களைப் பாடிவிட்டு உள்ளே செல்வான். அதாவது அந்தப் பாடல் (நீங்கள் கேட்க விரும்பினால் அதைச் சொல்கிறேன்):

'விகடனை ஒரு கோமாளியென்று
விளம்புவார்கள் தெரியாதவர்கள்
வித்துவான்கள் கர்வம் மட்டந்தட்டவந்த
வீரனுமென்பார் தெரிந்தவர்கள்.

சகடம் ஓடந்தனிலேறும் -- ஓடம்
தானுமோர் நாள் சகடமேறும்
சாஸ்திரவாதத்தில் எந்தநாளும்—வெற்றி
தானடைந்தாருண்டோ நீர்கூறும்

பத்துப்பேர் குஸ்தியில் முன்னமேபீட்டடி
பட்டவனே பின்பயில்வானும்
பாரிலே வெற்றியும் தோல்வியுமுண்டு
பதஷ்டம் கொள்ளாதவனும் வித்வானும்

ஆடைபட்டுக்கோட்டுபீதாம்பரம்கடி

காரச் சங்கிலி இன்னும் செவியில்
அற்புதமான கடுக்கனிட்டாலும்நல்
ஆக்டர்கள் ஆவாரோ இப்புவியில்?

பாடைக்கம்பு போலே நீண்டும் செக்குப் போல்
பெருத்திருந்தாலுமாமோ விற்பனம்
பாவலர்களாயினும் வாக்குச்சமர்த்தாகப்
பாஷிப்பது கெட்டிக்காரத்தனம் (விகடனே)

மஞ்சக் குருவி ஊஞ்சலாடுதே – எங்கள்
மகாராஜாவீட்டில் எத்தனையே கோடா கோடி (மஞ்சக்)

இவையிரண்டும் முடிந்துதான் நாடகம் ஆரம்பமாகும் அந்த நாட்களிலே நாடகங்களிலேயும் நூற்றுக்கணக்கான பாடல்கள் உள்ள காலம். இளம் வயதிலேயே குழந்தைகளுக்கு இசை-ஞானத்தை ஏற்படுத்தியது நாடக உலகம்.

நாடக மேடையில் இசைச் சக்கரவர்த்தியாகப் பெரும் புகழ் அடைந்திருந்த திரு.எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா அவர்களும் சுவாமி-களின் சொந்தமான சமரச சன்மார்க்க நாடக சபையில் பால பார்ட் வேடமிட்டு வந்தார்.

பாலபார்ட் வேடமிட்ட மாணவர்களுக்குச் சிறுசிறு தோழிகள், காவலன், பிறகு அமைச்சர், கதாநாயகனுக்குத் தோழன், கதாநாயகிக்கு முக்கியத்தோழி இம்மாதிரி வேடங்கள் கிடைக்கும். இதில் இயற்கையாகவே சிலருக்குள்ள திறமைகளை நாடக ஆசிரியர்கள் புரிந்துகொண்டு முக்கிய பாத்திரங்களை இவர்களுக்கு அளித்து அதிலே பயிற்சிகொடுத்து முன்னணிக்குக் கொண்டு வருவார்கள்.

ஆரம்பத்தில் நடனமும் கற்றுக் கொடுப்பார்கள். பொது-வாகப் பயிற்சியளிக்கும் முறையில் ஏற்பட்ட பல தவறுகளைப் பின்னால் வளர்ந்தபிறகே அவரவரும் அறிந்து கொள்ளலாயினர். என்னைப் பொறுத்தவரையில் புராண இதிஹாச நாடகங்களி-லெல்லாம் இரண்டாவது தரமான பாத்திரங்களில்தான் நடித்-

திருக்கிறேன். காரணம் இசை ஞானக் குறைவுதான். இசையிலே நல்ல தேர்ச்சியுள்ளவர்கள்தான் முக்கிய பாத்திரமேற்று நடிக்க முடியும்.

இதற்கு அடுத்தபடி சரித்திர, சமுதாய நாடகங்கள் மேடையேறின. இவற்றில் முக்கிய பாத்திரமேற்று நடித்திருக்கிறேன். பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்களின் மனோகரா, ரத்னாவளி, கள்வர் தலைவன், ஜே. ஆர். ரங்கராஜு அவர்களின் ராஜாம்பாள், ராஜேந்திரன், சந்திரகாந்தா, மோகனசுந்தரம், வடுவூர் துரைசாமி அய்யங்கார் அவர்களின் மேனகா நாடகங்களுக்காக எங்களுக்குப் பயிற்சியளித்தவர் திரு. எம். கந்தசாமி முதலியார். இவர் எம். கே. ராதா அவர்களின் தந்தையார் ஆவார்.

மழைக்குக்கூடப் பள்ளிக்கூடம் ஒதுங்காமல் நேரிடையாகக் கம்பெனியில் வந்து சேர்ந்திருந்த சிறுவர்களையும் பெரிய வாதத் திறமைபெற்ற வக்கீலாக, டாக்டராக, நீதிபதியாக ஆங்கிலத்தில் பேசி நடிக்கும் ஆற்றலை ஏற்படுத்தியவர் திரு. முதலியார் அவர்கள்.

எனது குருநாதர் எம். கந்தசாமி முதலியார் :

ஒரு நாடகத்திற்குக் கதையைத் தேர்ந்தெடுத்து, மேடைக்கேற்றபடி அமைத்து, உரையாடல்களை உணர்ச்சிக்கேற்றபடி எழுதி அதிலே வரும் பாத்திரங்களுக்கேற்ற நடிகர்களைத் தேர்வு செய்து, அந்தப் பாத்திரங்களின் தன்மையை அவர்களுக்கு விளக்கி, அதற்கேற்ற பாவனைகள், அசைவுகளிலெல்லாம் பயிற்சியளித்து, நாடகத்தை வெற்றிகரமாக மேடையேற்றுவது போன்ற இத்தனையிலும் ஒருவரே செயல்பட்டு வந்தார் என்று நான் சொல்வதைக் கேட்டால் உங்களுக்குப் பிரமிப்புதான் உண்டாகும்.

நல்ல நாடகத்தை மேடையில் வெற்றிகரமாக அமைப்பதற்கும் நாடகக் கதைக்கேற்றபடி காட்சிகளையமைப்பதற்கும்

வேண்டிய யோசனைகளையெல்லாம் ஆக்க ரீதியில் அறிவிப்பார். அதோடுமட்டுமல்ல நாடக விளம்பரங்களை மிக நவீன முறையில் செய்துவந்தார், எனது குருநாதர்.

அன்றுள்ள பிரபலமான சிறுவர் குழுக்களிலெல்லாம் சமூக நாடகங்கள் வளர்ச்சிபெற அடிகோலினுர் முதலியார் அவர்கள்.

ஜே. ஆர். ரங்கராஜு அவர்கள் எழுதிய நாவல்களான, ராஜாம்பாள், ராஜேந்திரன், சந்திரகாந்தா, மோஹனசுந்தரம், ஆனந்தகிருஷ்ணன்; வடுவூர் துரைசாமி அய்யங்கார் எழுதிய நாவல் மேனகா ஆகியவற்றை நாடகமாக உருவாக்கிப் பயிற்சி-யளித்தார் முதலியார் அவர்கள். பல சிறுவர் குழுக்களில் இயக்கு நராகப் பணியாற்றிப் பல கலைஞர்களைத் தமிழகத்தின் மேடைக்-கும் திரைஉலகுக்கும் அளித்த பெருமை இவருக்குண்டு.

ஒவ்வொரு நாடகத்தைத் தயாரிக்கும்போதும் அவர்கள் எடுத்துக்கொண்ட உழைப்பை இன்றும் நான் எண்ணிப் பார்க்-காமல் இருப்பதில்லை. உதாரணமாக ஒரு சம்பவத்தை மட்டும் உங்களுக்குத் தெரிவித்துக்கொள்ள ஆசைப்படுகிறேன்.

மனோகரா என்ற நாடகம் உங்களுக்கெல்லாம் தெரிந்-ததுதான். அதிலே வருகின்ற முக்கியமான காட்சி, மனோகரன் சங்கிலியால் கட்டப்பட்டுத் தந்தையின் தர்பாரில் இழுத்து வரப்படும் இடமாகும். கட்டுண்ட மனோகரன் தனது தந்தை-யிடம் நியாயம் கேட்பான். தந்தையான புருஷோத்தமன் சிம்மாசனத்தில் அமர்ந்தபடி, தனது ஆசைமனையாட்டியின் வலையிலே சிக்கி, மகனையும், தனது பட்டமகிஷியான பத்மாவதி தேவியையும் இழிவாகப் பேசுவார். தன் தாயைப் பற்றிய வசை மொழியைக் கேட்ட தனயன் மனோகரன் தன்னைக் கட்டிய இரும்-புச் சங்கிலியை அறுத்துக்கொண்டு, ஒரு வீரனிடமிருந்து வாளைப் பறித்துக்கொண்டு, சிம்மாசனப் படிமீதேறித் தந்தையிடம், கடைசியாகத் தன் தாயைப் பற்றிப் பேசிய பழிச்சொல்லைத் 'தவறிச் சொல்லிவிட்டேனென்று மன்னிப்புக் கேளும், அப்படிக் கேட்காவிட்டால், உம்மையும், இதோ இவ்வளவு இழிந்த சொல் உமது வாயிலிருந்து வருவதற்குக் காரணமான இந்த வசந்தசேனை

யையும் ஒரே வீச்சில் இரண்டு தலைகளையும் தரையில் புரண்டு விழச்செய்வேன்'' என்று அறைகூவுவதுடன் வாளையும் வீசுவான். அப்போது யார் யாரோ தடுப்பார்கள்; ஒருவராலும் தடுக்க முடியாது. கடைசியாக, அந்த வீரக் கரத்தைத் தாய்க்கரம் பற்றித் தடுக்கும். 'மனோகரா' என்ற தாயின் குரலைக்கேட்ட மனோகரன் திடுக்கிடுவான். தனது செயலிலிருந்து மாற வேண்டிய கட்டம் ஏற்படும்.

அப்போது தாய்க்கும் மகனுக்கும் ஏற்படும் உரையாடல்கள் மாலையிட்ட மணவாளனுக்கும் தன் மணிவயிறு ஈன்றெடுத்த வீரமகன் மனோகரனுக்கும் நடுவே உத்தமத்தாய் போராடுவதைக் காட்டும். இது பட்டமகிஷியான பத்மாவதி தேவியின் நிலை. தாய் சொல்லைத் தட்டாத தனயன், தன் தாயைக் காட்டிலும் வேறு தெய்வத்தையே அறியாத வீரன் மனோகரன். தன் தாயைப் பற்றிப் பலர் சூழ்ந்துள்ள அவையில் தன்னெதிரில் தனது செவியில் நாராசத்தைக் காய்ச்சி ஊற்றியது போன்ற பெரும்பழிச் சொல்லைச் சொல்லி விட்டவன் தனது தந்தையேயானாலும் சரி, அவர் அதற்கு மன்னிப்புக் கேட்க வேண்டும்; அல்லது அவரைக் கொன்று பழியைத் தீர்த்துக் கொள்ள வேண்டும் என்று துடிதுடித்துக் கொண்டு இருக்கும் வீரன்; இது மனோகரனின் நிலை. இந்தக் காட்சி மேடையிலே நடந்து கொண்டிருக்கும். மேடையில் இரண்டு நடிகர்கள் ஒருவர் தாயாக, இன்னொருவர் மகனாக நடித்துக் கொண்டிருப்பார்கள். ஆனால் மேடையின் உட்புறத்தில் திரையின் மறைவில் முதலியார் அவர்கள் ஒரு கணம் உத்தமத் தாயாகவும், மறுகணம் வீரமகனாகவும் மேடையில் நடிக்கின்ற நடிகர்களுக்கு மட்டும் தெரியும் படியாக மாறி மாறி நடித்துக் கொண்டேயிருப்பார். கண்ணீரும் கம்பலையுமாகக் காட்சியளிப்பார். அதேகாட்சியில் மனோகரன் தாய் சொல்லைத் தட்ட முடியாது, தனது கைவாளை எறிந்து விட்டுத் தடுமாறி மூர்ச்சையாகி அடிமரம் போல் வீழவேண்டும். மேடையில் வேடமிட்ட மனோகரன் வீழ்வான், திரைமறைவில் உள்ள முதலியார் அவர்களும் வெட்டிய மரம் போல் கீழே வீழ்ந்து விடுவார்கள். இந்த நிலை நாடக ஆரம்ப காலத்தில் ஒரு நாள் மட்டுந்தானா? இல்லை. எத்தனை நாள் நடந்த நாடகமானாலும் அன்றன்-

றைக்கும் புதியதாக நடிக்கப்படும் நாடகமாகத் தான் அவர் எண்ணிப் பணி புரிந்துவந்தார். பலநாள் நடந்த நாடகம் தானே என்ற அலட்சிய மனப்பான்மையை அவரிடம் நான் பார்த்ததே கிடையாது.

முதலியார் அவர்கள் நாடகம் ஆரம்பிப்பதற்கு உள்ளே வரும்போது பார்த்தால் ஒருபெரிய பிரமுகர் விருந்துக்கு வருவது போல் 8 முழம் க்ளாஸ்கோ மல் அல்லது மெர்ஸ்டைஸ் வேஷ்டி சிங்கிள் கப் ஷர்ட், கழுத்துப்பட்டை, கைகள் எல்லாம் கஞ்சி போட்டுச் சலவை செய்த ஆடைகள் இவற்றுடன் தோற்ற-மளிப்பார்கள். நாடகம்முடிந்து அவர் வெளியே வரும்போது பார்த்தால் சுரங்கத்தின் அடித்தட்டில் வேலையை முடித்துத் திரும்பும் ஒரு தொழிலாளியாகக் காட்சியளிப்பார்கள்.

பொதுவாக, நான் ஒரு நடிப்புக் கலைஞன் என்ற அளவிற்குப் பல குணசித்திர பாகங்களை ஏற்று மேடையிலும் திரையிலும் நடிப்பதற்கொரு வாய்ப்பினைப் பெறுவதற்கும், இன்று உங்கள் முன் நின்று நாடகக் கலை பற்றிப் பேசுவதற்கும் துணையாக என் சிந்தையில் குடிகொண்டுள்ள என் குருநாதர் திரு. கந்தசாமி முதலியார் அவர்கள் தான் என்பதைப் பெருமிதத்தோடு சொல்லிக் கொள்கிறேன்.

1930, 31-ஆம் ஆண்டுகளில் நாடக மேடைகளில் தேசிய விடுதலைப் போராட்டக் கிளர்ச்சியுள்ள நாடகங்கள் நடை-பெற்றன. எங்கள் குழுவான ஸ்ரீ பாலஷண்முகானந்த சபாவி-லும் (டி.கே எஸ். குழு) அம்மாதிரி நாடகங்களைத் தயார் செய்து நடித்தோம். இந்த நேரத்தில் இயக்குநர் எனது குருநாதர் முதலியார் அவர்கள் குழுவிலிருந்து விலகிவிட்டார்கள். குழுவில் முக்கியமாக உள்ளவர்கள் கலந்து கதையைத் தேர்ந்தெடுத்-தோம்.

'பாணபுரத்து வீரன்' என்ற நாடகத்தை ராபர்ட் புருஸ் என்ற ஸ்காட்லாண்டைச் சேர்ந்த புரட்சி வீரனின் வரலாற்றின் அடிப்படையிலிருந்து தமிழில் சிறிய நாடகமாக எழுதியிருந்-தார், திரு. வெ. சாமிநாத சர்மா.

சிறந்த தேசிய வீரரும் கவிஞருமான பாஸ்கரதாஸ் அவர்கள் இந்நாடகத்திற்கு வசனமும் பாடலும் எழுதிக் கொடுத்தார். இந்த நாடகத்தில்தான் என். எஸ். கே. கலைவாணர் அவர்கள் காந்திமகானின் வரலாற்றினை வில்லுப்பாட்டு என்ற கிராமியக் கலை மூலமாக அரங்கேற்றம் செய்தார். மகாத்மாவின் தோற்றத்திலிருந்து அவரது போராட்டங்கள், வட்ட மேஜை மகாநாடு வரையில் எல்லாம் இதில் அடங்கியிருந்தன. கலைவாணர் அவர்களே முழுப் பாடல்களையும் எழுதி இசையமைத்து ஒரு சுவைமிக்க கலைநிகழ்ச்சியாகத் தயாரித்துத் தமிழகத்துக்கு அளித்தார்கள்.

இந்த நாடகத்தில் எனக்களிக்கப்பட்ட பாத்திரம் முதலாவது புரட்சித் தலைவன் வாலீசன் என்பது. ஆரம்பக் காட்சியில் மக்களுக்குத் தேசிய உணர்ச்சியூட்டும் வகையில் ஒரு பாடலும் உரையாடலும் உண்டு. அதேகாட்சியில் தலைவனுக்கு அரசனின் அழைப்பு, சமாதானப் பேச்சுக்காக வருகிறது. அடுத்த காட்சி வட்டமேஜை மகாநாடு முறையில் தளபதி, இரண்டு பிரமுகர், புரட்சித் தலைவர் என இவர்களிடையே வாதங்கள் நடைபெறுகின்றன. தளபதி ஒரு பிரமுகரைக் கொலைசெய்துவிடுகிறார். அந்தப் பழியைப் புரட்சித் தலைவன் வாலீசன் மீது போட்டுச் சூழ்ச்சியாகக் கைதுசெய்துவிடுகிறான்.

3-ஆவது காட்சியில் கோர்ட்டு விசாரணை. இந்தக் காட்சியில் புரட்சித் தலைவனின் பேச்சு. தளர்ந்த உள்ளங்களைத் தட்டியெழுப்பும் சங்கநாதமாக இருக்கும். தலைவனுக்குத் தூக்குத்தண்டனை விதித்து அந்தத் தலைவனின் தலையைக் கோட்டைவாசலின் முன்புறம் பொதுமக்கள் பார்வைக்காக வைக்க உத்தரவிட்டு விடுகிறார்கள்.

4-ஆவது காட்சி தூக்குமேடைக்குப் புரட்சிவீரன் வாலீசனை அழைத்துச் செல்லும் காட்சி.

5-ஆவது காட்சி தூக்குமேடையுமாகும். இதில் புரட்சி வீரனே மேடைமீதேறித் தூக்குக் கயிற்றை முத்தமிட்டுத் தனது

கழுத்தில் மாட்டிக் கொள்வான். இந்த இரு காட்சிகளில் உரை யாடல்கள் அமரர் ப. ஜீவானந்தம் அவர்களால் அமைத்துக் கொடுக்கப்பட்டன. பல இடங்களில் மக்களின் ஆரவாரமும், கைதட்டலும் கிடைக்கும். காட்சியின் முடிவிலே 'பகத்சிங்குக்கு ஜே', வந்தேமாதரம் என்ற மக்களின் கோஷம் கொட்டகை-யதிரும்படியாக இருக்கும். கலைஞர்களாகிய எங்களையெல்லாம் மெய்மறக்கச் செய்துவிடும்.

இந்த உணர்ச்சிகரமான நாடகத்தில் திருநெல்வேலி நகரத்தில் எனக்கு ஒரு விபத்து ஏற்பட்டது. தூக்குமேடையில் வசனத்தை வீராவேசமாகப்பேசி, தூக்குக் கயிற்றை முத்தம் கொடுத்து நானே கழுத்தில் மாட்டிக் கொண்டுவிட்டேன். பக்கத்திலிருக்கும் காவலாளிகளில் ஒருவர், கழுத்துக் கயிறு நிஜமாகவே கழுத்தையழுத்தாமலிருக்க ஒரு கருப்புக் கயிற்றை இடுப்பிலே உள்ள கொக்கியில் இணைக்க வேண்டும். இணைத்து விட்டுச் சற்று விலகியவுடன் அதிகாரி கையை அசைப்பார். ஆனால் அன்று மக்களின் உணர்ச்சி வேகத்தினால் எழுப்பிய கோஷம், கைதட்டலில், இடுப்புக் கயிற்றுக் கொக்கியைச் சரியாக இணைக்-காமல் விட்டுவிட்டார் காவலாளி. அதிகாரி கையசைத்துவிட்டார். இன்னொரு காவலாளி காலின் அடிப்பாகத்துப் பலகையை இழுத்துவிட்டார். நிஜமாகவே என் கழுத்திறுகிவிட்டது. எதிரே மக்கள் என் பார்வையிலிருந்து பனிப் படலமாகத் தோன்றி மறைந்துவிட்டார்கள். என்னால் முடிந்த அளவில் நான் கூச்சல் போட்டேன் என்பது என் எண்ணம். எனது அபயக் குரலும் எனதுயிர் ஊசலாடுவதும் கண்டு சிறந்த நடிப்பென்று பாராட்டிக் கொண்டிருந்தார்களாம். ஆனால் எங்கள் குழுவின் நண்பரான பாளையங்கோட்டைக் கம்பவுண்டர் மனவாளநாயுடு அவர்கள் மட்டும் திரைமறைவில் நின்று கொண்டிருந்தவர் ஏதோ விபரீதம் நடந்துவிட்டது என்றெண்ணித் திரையை விடச்சொல்லித் தாவி என்னை அணைத்துப்பிடித்துக் கொண்-டிருக்கிறார். எனது சுயநினைவுக்கு வருவதற்குச் சுமார் ½ மணி நேரத்திற்கு மேலாகிவிட்டது.

இந்த நாடகத்துக்குப் பல நகரங்களில் 144 சட்டம் விதிக்கப்பட்டது. மதுரை, திருநெல்வேலியில் நாடகம் நடைபெறும் போதெல்லாம் பக்கத்திலுள்ள எட்டையபுரம் சமஸ்தானத்திலிருந்து எங்கள் குழுவுக்கு அழைப்புவரும். இந்த சமஸ்தானாதிபதிகளுக்கு மகாராஜா என்ற பட்டம் உண்டு. எங்கள் குழு இரண்டு மூன்று முறை இந்தச் சமஸ்தான அழைப்பால் அங்கே சென்றுள்ளது. 1928ஆம் வருஷம் முதல் முறை; பிறகு 1936இல்.

வீரபாண்டியக் கட்டபொம்மனைக் காட்டிக்கொடுத்த எட்டப்பர் பரம்பரையென்று நாம் எல்லோரும் பேசிவருகிறோம். அது உண்மைதான். முன்னால் நடந்ததொரு பழைய நிகழ்ச்சி, தமிழ்நாட்டுச் சரித்திர வரலாற்றிலிருந்து அதை மறைக்க முடியாது. ஆனால் அந்த எட்டப்பர் பரம்பரையில் பின்னால் தோன்றிய பல அரசர்கள், தமிழ்மொழிக்கும், தமிழ்க் கலைகளின் வளர்ச்சிக்கும் செய்துள்ள சிறப்பான சேவைகளையும் நாம் நன்றியுணர்வோடு போற்றக் கடமைப்பட்டிருக்கிறோம். இராமநாதபுரம் சேதுபதி மன்னர்கள் தமிழ்ப் புலவர்களை ஆதரிப்பதில் புகழ் பெற்று விளங்கியதைப் போலவே, தமிழ்ப் புலவர்களையும் கலைஞர்களையும் ஆதரிப்பதில் எட்டையபுரத்து மன்னர்களும் முன்னணியில் நின்றார்கள். எட்டப்பர் பரம்பரைக்கு ஏற்பட்டுள்ள களங்கத்தைத் துடைத்துவிட வேண்டும் என்ற எண்ணம் அவர்கள் உள்ளத்திலெல்லாம் இருந்தது என்பது என் எண்ணம். குமார எட்டப்ப மகாராஜா அவர்களும், அவர்களது குமாரர்களும், தமிழகத்து நுண்கலைகளுக்கெல்லாம் ஆதரவளித்து, அதில் ஈடுபட்டுப் பணியாற்றிய சிறந்த கலைஞர்களுக்கெல்லாம் பாராட்டுக்களையும் பொருளையும் கொடுத்து உதவி வந்திருக்கிறார்கள். எங்கள் குழு எட்டையபுரம் வந்தடைந்த இரண்டாம் நாள் மகாராஜாவைப் பார்க்க அரண்மனைக்குச் சென்றது. பிரம்மாண்டமான கட்டிடம்; அந்த வயதில் அதற்கு முன்னால் அந்தக் கட்டிடத்தைப் போன்ற ஆடம்பர அலங்காரம் பொருந்திய ஒன்றை நான் பார்த்ததில்லை. ஒரு பெரியவர் சாய்வு நாற்காலியில் உட்கார்ந்திருந்தார். அவர்தான் தாத்தா மகாராஜா என்று சொன்னார்கள் (குமார எட்டப்ப மகாராஜா).

அரசர் வேடங்களுக்கு நாங்கள் நாடகத்தில் போடும் வெல்வெட்டுச் சரிகைகள் எல்லாம் போட்டு, முத்து பவள வைர மாலைகளையெல்லாம் அணிந்து பீதாம்பரமெல்லாம் போட்டிருப்பார்கள் என்று எண்ணியிருந்தேன். ஆனால் ஆச்சரியம்; எங்களைப் போலவே, அவரும் சாதாரணமாக இடுப்பிலே ஒரு வேட்டியணிந்து மேலே சட்டை போட்டுக் கொண்டிருந்தார். அரசரைச் சாதாரணமாகப் பார்த்ததுமே, எங்களுக்கு அரசர் என்ற பயம் நீங்கியது. அவருடைய எளிமையான தோற்றத்தைக் கண்டு எங்களுக்கெல்லாம் அன்பும் மரியாதையும் ஏற்பட்டுக் கைகூப்பி வணக்கம் செய்து நின்றோம். எங்களையெல்லாம் அவருக்கு அறிமுகம் செய்துவைத்தார்கள். அரசர் நேரிடையாகவே எங்களிடம் பேசினார். நாடகங்களைப் பற்றியும் நாடகக்கலைஞர்களைப் பற்றியதாகவுமே இருந்தது அவருடைய பேச்சு. அவர் முக்கியமாக எங்களுக்குக் கூறிய அறிவுரையை மறக்க முடியாது.

நீங்களெல்லாம் குடிகாரர்களாகிக் கெட்டுப் போகக்கூடாது. ராஜா எம். ஆர். கோவிந்தசாமி சிறந்த நடிகன்; குடியினால் அழிந்தான். இன்னும் எத்தனையோ கலைஞர்கள் குடிப் பழக்கத்தால் நாசமாகியிருக்கிறார்கள். உங்கள் பெற்றோர்கள் உங்கள் உடல் நலத்துக்காக மருந்து என்று சொல்லி மதுவகைகளைக் கொடுத்தாலும் நீங்கள் குடிக்கக்கூடாது. பிறகு அதுவே பழக்கமாகி உங்கள் வாழ்நாளைக் கெடுத்துப் பாழ்படுத்தி விடுமென்று, மிக அழுத்தந்திருத்தமாகச் சொன்னதை இன்றும் எண்ணிப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறேன். பல கலைஞர்கள் புகழேணியிலிருந்து அதள பாதாளத்தில் வீழ்ந்தது மட்டுமல்ல, அவர்கள் சம்பாதித்திருந்த பொன்னையும் பொருளையும் அழித்துவிட்டு, தங்கள் சந்ததியினர் மரியாதையாகச் சமுதாயத்தில் வாழ முடியாத பாவத்தையும் செய்து விட்டுப் போயிருக்கிறார்கள்.

தாத்தா மகாராஜாவிற்கு எதிரே ஆள் உயரத்தில் ஒரு தைலவண்ணப்படம், சுவரில் மாட்டப்பட்டிருந்தது. அதிலே வேட்டியை மூலக்கச்சமாகக் கட்டி, நீண்ட கோட்டு, தலைப்பாகையெல்லாம் அணிந்த ஓர் அழகிய உருவம் இருந்தது. அவரை அரச குடும்பத்தைச் சார்ந்தவர் என நாங்கள் எண்ணியிருந்தோம்.

தாத்தா மகாராஜா அவர்கள் அந்தப் படத்தை எங்களுக்குச் சுட்டிக் காட்டிப் பேசத் தொடங்கினர்.

கலைஞர் கல்யாணராமையர் :

கலியாணராமையர். பிரசித்தி பெற்ற நாடகக் கலைஞர். பெண்ணாக நடிப்பதற்கு இவரைப் போல் வேறு யாருமில்லை. இனிப் பிறப்பதும் சந்தேகம். பாமா விஜயம் என்ற நாடகத்தில் அவர் சத்தியபாமாவாக நடித்தது இன்றும் என் கண் முன்னே நிற்கிறது. நானறிந்த வரையில் அவர் ஒருவர்தான் குடிக்காத நடிகர். அவரது நினைவு மாறாதிருக்கவே இந்தப் படத்தை என் எதிரே வைத்திருக்கிறேன். மேலும் அவரைப் பற்றியும் அவரது குழுவைப் பற்றியும், அதே குழுவில் ஆசிரியராகவும் நடிகராகவு-மிருந்த சங்கரதாஸ் சுவாமிகளைப் பற்றியும், அவரது சிறப்புக்களையும் இன்னும் இரண்டொரு பழம் கலைஞர்களான ராமுடு ஐயர், பெரிய மகாதேவ ஐயர் முதலியவர்களைப் பற்றியும் நீண்ட நேரம் அவர்கள் பேசினர்கள்.

குமார எட்டப்ப மகாராஜாவான தாத்தா மகாராஜா அவர்களுக்கு இரு பிள்ளைகள். மூத்தவர் தங்க மகாராஜா; இளையவர் காசி மகாராஜா. இவர்கள் ஒவ்வொருவருடைய அரண்மனையிலும் அவர்களுக்கும் அவர்களது குடும்பத்தாருக்கு மட்டும் என்று தனிப்பட்ட நாடக அரங்குகள் உண்டு. அரண்மனைக்கு வெளியே ஊருக்குப் பொதுவாக ஒரு பெரிய நாடக அரங்கம் அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது.

இந்த மூன்று மகாராஜாக்கள் அரண்மனைகளிலும் ஒவ்-வொரு நாள் அவர்கள் பார்க்க விரும்பும் நாடகத்தைப் போடும்-படி அன்புக் கட்டளை பிறக்கும். அதன்படியே நடைபெறும். அப்போதைக்கப்போது சிறந்த நடிப்பைப் பாராட்டி ஏராளமான பரிசுப் பொருள்கள் மோதிரமாக, கழுத்துச் செயினாக, கைச்-செயினாக தங்கப் பதக்கங்களாக வாரி வழங்குவார்கள். என் குருநாதர் முதலியார் அவர்களுக்கும் அவரது மகன் திரு.எம்.கே. ராதா அவர்களுக்கும், என். எஸ்.கே. கலைவாணர் அவர்களுக்கும் நிறையப்பரிசு வழங்கியுள்ளார்கள். எனக்கு ஒரு சிகப்புக் கல்

வைரமிழைத்த மோதிரம், தங்கப் பதக்கம், கைச்செயின் ஒன்று ஆகியவற்றை வழங்கினார்கள்.

அரசருக்கென்று தனிப்பட்டுள்ள நாடக அரங்கம் ஆகையால் ரசிகர்கள் மன்றத்தில் மகாராஜாவும் அவரது சில அதிகாரிகளும் மட்டுமே இருப்பார்கள். சில ஏவலாட்கள் தூரமாக நின்றுகொண்டிருப்பார்கள். அவர்களுக்குப் பின்புறம் பெண்கள் இருப்பதாகப் பேசிக்கொண்டார்கள். அங்கு இருள் சூழ்ந்திருந்ததால் எங்கள் கண்களுக்கு ஒன்றும் தெரியவில்லை. ஆக இருபது இருபத்தைந்து பேர்களுக்கு முன்னிலையில் நடிப்பது என்பது அதுதான் முதல் தடவையாதலால் புதுமையாகவே இருந்தது

ஒருநாள் காசி மகாராஜா அரண்மனையில் மனோகரா நாடகம் நடந்தது. டி.கே. முத்துச்சாமி அவர்கள் வசந்தசேனை நடிப்பைப் பாராட்டி அந்தப்புரப் பெண்கள் ஒரு ஜரிகைபோட்ட பட்டுச்சேலையைப் பரிசாக அனுப்பினார்கள். மறுநாள் தங்க மகாராஜா அவர்கள் அரண்மனையில் மனோகரா நாடகம் நடந்தது. எல்லா நடிகர்களுக்கும் பரிசுகள் வழங்கினார்கள். டி.கே. ஷண்முகம் அவர்களுக்குத் தமது புதல்வரும் கடைசியாகப் பட்டத்திலிருந்தவருமான முத்துக்குமாரசாமிபாண்டியன் போட்டிருந்த வைரவெல்வெட்டு வெள்ளிச் சரிகை உடையைப் பரிசாக அளித்தார்கள்.

அதுமட்டுமல்ல, சாதாரணமாகப் பகலில் திடீரென்று சில குறிப்பிட்ட நடிகர்களை அழைத்துவரச் சொன்னதாக மகாராஜாவிடமிருந்து ஆட்கள் வந்து அழைத்துப் போவார்கள். தாத்தா மகாராஜா அவர்கள் சாய்மான நாற்காலியில் அமர்ந்திருப்பார். அவர் எதிரே சிறிய நாடக அரங்கு இருக்கும். அவர் பார்த்த நாடகங்களில் ஏதாவதொரு முக்கிய காட்சியை நடிக்கும்படியாக அன்புக் கட்டளை பிறக்கும். மனோகராவிலுள்ள சங்கிலியறுக்கும் காட்சியை நடிக்கச் சொல்வார். பகல்வேளை; ஒப்பனை இல்லை; ஆடை அணிகள் இல்லை. அவரது அன்புக்கட்டளைக்கு மறுத்துப் பேச முடியாமல் உரையாடல்களை உணர்ச்சியுடன் பேசி நடிப்பதுண்டு. பலே பலே என்று ரசித்துக் கைதட்டிப்பாராட்டுவார்கள்.

இப்படி நடித்தபோது ஒரு தினம் காசி மகாராஜாவின் இளையமகன் ஜெகதீச பாண்டியனின் கையில் அணிந்திருந்த பெரிய ஒற்றைக்கல் பதித்த வைரமோதிரத்தைக் கழற்றி ஔவை ஷண்முகத்துக்களித்தார்கள்.

காசி மகாராஜா கலைஞர்களிடத்தில் மிக அன்புகொண்டு நெருங்கிப் பழகுவார்கள். காரணம் அவர் பல கலைகளிலும் வல்லவர். ஓவிய நிபுணர். மாளிகை முழுவதும் அவர் கைத்திறன்கள் அழகு செய்திருந்தன. அங்குள்ள சிறிய நாடக அரங்குகளுக்கெல்லாம் நந்தவனம், காடு, தர்பார், வீதி போன்ற திரைகளை அவரே எழுதியிருக்கிறார். இசைத் துறையிலும் அபார ஞானமுடையவர். வீணை, ஆர்மோனியம், போன்ற இசைக் கருவிகளை அவரே வாசிப்பதைக் கேட்டிருக்கிறேன். நிழற் படங்கள் எடுப்பதிலும் நிபுணராகயிருந்தார். எங்களையெல்லாம் உட்கார வைத்துப் புகைப் படங்கள் எடுத்தார்கள்.

அவருக்குத் தாய்மொழி தெலுங்கு என்றாலும் தீந்தமிழ், ஆங்கிலம் போன்ற மொழிகளிலும் புலமைபெற்றிருந்தார். கன்னடம், மலையாளம் இரு மொழிகளையும் பேசவும், தெரிந்து கொள்ளவும் திறமைபெற்றிருந்தார்.

அவர் தயாளன் என்ற நாடகத்தைத் தமிழில் எழுதியுள்ளார். அச்சிலும் அது வெளிவந்துள்ளது. 1930 – ஆம் வருடம் அவர் சொந்தமாக நாடகக் குழுவை நடத்தி, அதிலே தயாளன் நாடகம் நடிக்கப்பட்டதோடு 1937-ஆம் வருடம் இதே தயாளன் திரைப்படமாக மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ் கூட்டுறவோடு எடுக்கப்பட்டதும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். பிரபல நடிகர் பி யூ. சின்னப்பா கதாநாயகனாக நடித்த படம் இது. இராமாயணக்கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுதப்பட்ட சரித்திர நாடகம். காசி மகாராஜாவின் மொழிப் புலமையை வெளிப்படுத்தக்கூடிய நாடகம் இது. காசி மகாராஜா தமது நாடகக்குழுவுக்கு தனது இரு புதல்வர்களான தேவராசன், ஜகதீசன் என்ற இருவரின் பேரால் தேவராச ஜகதீச தியேட்டரிக்கல் கம்பெனி என்று பெயர் வைத்தார். இந்தக் குழுவில் பி. எஸ். வெங்கடாசலம், எஸ். பி. வீராச்சாமி, நடிகமணி டி. வி. நாரயணசாமி எம். எல். சி. முதலிய நடிகர்களெல்லாம் நடித்துக் கொண்டிருந்தார்கள்.

பிரஹலாதா, மாருதி விஜயம், கபீர்தாஸ், ராமதாஸ், மனோகரன், வி. சி. கோபாலரத்தினம் எழுதிய ராஜபக்தி, தயாளன், நாடகங்கள் நடிக்கப்பட்டன. இதற்குத் தேவையான காட்சித் திரைகள் முழுவதையும் காசிராஜா தம் கையாலேயே அழகுறத் தீட்டினார்.

நாடகக் குழுவைச் சிறிதுகாலம் நடத்தியபின் அத்தனைக் காட்சிப் பொருள்களையும் முக்கிய நடிகர்களையும்கூட டி.கே. எஸ். குழுவான மதுரை ஸ்ரீ பாலஷண்முகானந்த சபாவுக்குக் கொடுத்து உதவி செய்தார்கள்.

1934—35-இல் குழுவின் நாடக வசூல் குறைந்து வீழ்ச்சியான நிலை. அப்போது 'மேனகா' கதையைத் திரைப்படமாகத் தயாரிக்கத் திருப்பூரிலிருந்து திருவாளர் எம். சோமசுந்தரம், எஸ். கே. மொஹிதீன் ஆகிய இருவரும் முயன்றனர். அவர்கள் 'ஷண்முகா பிலிம்ஸ்' என்ற பெயரில் ஒப்பந்தம் செய்து கொண்டு, குழுவைப் பம்பாய்க்கு அழைத்துச் சென்றார்கள்.

எனக்கும் எனது குழுவினருக்கும் இதுவே முதல் திரைப்பட அனுபவம். பம்பாய்க்கும் எங்களது முதல் விஜயம் இதுதான். தமிழ்நாட்டுத் தவநடிகர் திரு. ராஜா சாண்டோ அவர்கள்தான் திரைக்கதையும் அதற்குரிய சம்பாஷணையும் எழுதிப்படத்தை இயக்கினார்கள்.

திரையில் நடிப்பதற்கும் மேடையில் நடிப்பதற்குமுரிய வேறுபாடுகளை எங்களுக்கு உணர்த்தினார்கள். ரஞ்சித் ஸ்டுடியோவில் நடைபெற்றுவந்த ஹிந்திப்பட ஷூட்டிங்கிற்கு எங்களை நாலைந்துமுறை அழைத்துப் போனார்கள். கம்பெனி அலுவலகத்தில் நாடகம் போலவே தினசரி ஒத்திகைகள் நடைபெற்று வந்தன.

திரைப்படத்திலும் முதல் முதல் எங்களுக்கு நல்ல நடிப்புத் திறன்பெற்ற இயக்குநரே குருநாதராக வாய்த்தது பெரும்பாக்கியந்தான்.

நாங்கள் திரைப்படத்திற்குப் போகும் சமயத்தில் என். எஸ். கே. கலைவாணர் அவர்கள் குழுவில் இல்லாவிட்டாலும் படத்தயாரிப்பில் எங்களோடு கலந்துகொண்டார். ஒரு மாதத்திற்குள்ளாக படம் முடிந்து 1935-இல் வெளியாகியது. நல்ல வெற்றிப்படமாகப் பரிசும் பெற்றது.

மேனகாப் படம் முடிந்தபின் குழுவை நடத்துவது பற்றி யோசித்து வந்தார்கள். 6 மாதகாலம் குழு இயங்கவில்லை. குழுவை நிறுத்திவிட்டு வேறு தொழிலில் ஈடுபடுவதற்காக டி. கே. எஸ். அவர்களின் மூத்த சகோதரர் முயன்றுவந்தார். ஆனால் குழுவின்பால் அன்பு கொண்ட சில பெரியவர்கள் மீண்டும் நாடகக் குழுவைத் தொடங்கும்படி வற்புறுத்தினார்கள். அவர்களில் முக்கியமானவர்கள் இருவர். ஒருவர் ஈ. வெ. ராமசாமிப் பெரியார். மற்றொருவர் இளைய ராஜா காசி விஸ்வநாதப் பாண்டியன் அவர்கள்.

1936-இல் நாடகக் குழு மறுபிறவி எடுத்தது. விருதுநகரில் நாடகம் நடந்து கொண்டிருந்தது. மீண்டும் 'பாலாமணி' என்ற படத்தில் நடிப்பதற்கு அழைப்பு வந்தது. நாடகக் குழுவை நல்லமுறையில் நடத்துவதற்கு இது உதவியாயிருக்குமென எண்ணினர். காசி மகாராஜா அவர்கள் தனது குழுவிற்காகத் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகக் கொட்டகையைக் கொடுத்துதவினர். அந்த நாடகத் தியேட்டரில் புதிய காட்சிகள் தயார் செய்து கொண்டிருந்தார்கள். நாங்கள் இரண்டாம் முறையாகப் பம்பாய்க்குச் சென்றோம். திரைக்காக தேர்ந்தெடுத்தது வடுவூர் துரைசாமி அய்யங்கார் அவர்களது பாலாமணி அல்லது பக்காத் திருடன் என்ற நாவல். படம் தயாரிக்கப்பட்ட ஸ்டுடியோ மிகவும் சாதாரணமானது; அந்தேரியில் ரம்ணிக்லால் மோகன்லால் ஸ்டுடியோ என்பது. அவர்கள் சண்டைக் காட்சிகள் நிறைந்த படங்களைத் தயாரிக்கின்றவர்கள். இயக்குநரும் வி. வி ராவ் என்பவர். அவரை அவ்வளவு திறமையானவர் என்று சொல்ல இயலாது. அதிகமாகக் குடிப்பழக்கமுள்ளவர். ஸ்டுடியோ வசதிக் குறைவாலும் இயக்குநர் கவனித்துப் படத்தைத் தயாரிக்காததாலும் அப்படம் பெருந்தோல்வியையே கண்டது. ஆனால் அந்தப்

படத்திற்குப் பாடல் எழுதுவதற்காகப் பாரதிதாசன் அவர்கள் வந்திருந்தார்கள். அவர்களுடன் தமிழைப் பற்றியும் தமிழ்க் கவிதைகளில் உள்ள நயம் பற்றியெல்லாம் பேசிக்கொண்டிருந்தோம். பொதுவாக, தமிழ் இலக்கியத்தின் மேன்மைகளைப் பற்றியெல்லாம் அறியும் சந்தர்ப்பம் கிடைத்தது ஒன்றுதான் நாங்கள் அடைந்த லாபம்.

பிறகு நாடகங்களை ஒரு வருஷத்துக்குமேல் நடத்தினோம். பல இடங்களில் நிதிநிலைமை திருப்தியாக இல்லை. 38-ஆம் ஆண்டில் நான் கம்பெனியிலிருந்து விலகும்படியான சூழ்நிலை ஏற்பட்டது.

39-ஆம் ஆண்டிலிருந்து அனேகமாக 44-ஆம் ஆண்டு வரையில் நாடக மேடையில் நிரந்தரமாகத் தொழில் செய்ய முடியாமல் அப்போதைக்கப்போது சில நாடகங்களில் நடித்து வந்தேன். திரைப்படங்களில் என். எஸ். கே. கலைவாணர் அவர்களின் அசோகா பிலிம்ஸ் மூலமாகத் தொடர்பு ஓரளவு இருந்துவந்தது.

1941-ஆம் ஆண்டில் சென்னைக்கு நிரந்தரமாக வந்துவிட்டேன். ஜுபிடர் பிக்சர்ஸில் 'கண்ணகி' படத்தில் உதவி இயக்குநராகவும் நடிகனாகவும் பணிபுரிந்துகொண்டே ஒற்றைவாடைத் தியேட்டரில் நடந்துகொண்டிருந்த மங்களபால கான சபாவில் ''இழந்த காதல்'' நாடகத்தில் நடித்துக் கொண்டிருந்தேன். கலைவாணர் என். எஸ். கே. அவர்கள் அந்த நாடகக் குழுவிற்கு நிதியுதவி அளித்து வந்தார்கள். கடைசியாக அந்தக் குழுவைச் சொந்தமாக வாங்கி, நல்ல காட்சிகளையும் உடைகளையும்தயாரித்து நாடகங்களை நடத்த ஆரம்பித்தார்கள். என். எஸ். கே. நாடக சபா என்ற பெயர் மாற்றம் செய்யப்பட்டது. நடிப்பிசைப் புலவர் கே. ஆர். ராமசாமி, நடிகமணி டி. வி. நாராயணசாமி, நடிகர் திலகம் சிவாஜி கணேசன் எல்லோரும் இந்தக் குழுவில் பணியாற்றினார்கள். ஓவியர் மாதவ ஆசாரியார் கிருஷ்ண லீலா நாடகத்திற்கென அபூர்வமான காட்சிகளை எல்லாம் தயாரித்தார்கள். கிருஷ்ணலீலா நாடகம் தொடர்ச்சியாக $7\frac{1}{2}$ மாதம்

நடந்தது. சுமார் 50 ஆயிரத்திற்குமேல் செலவு செய்து காட்சி-களையும் உடைகளையும் தயாரித்ததால் நாடகம் வெற்றிகரமா-கவே மேடையில் நடந்துவந்தது. மனோகரா நாடகமும் வெற்றி-யாக நடந்து வந்தது.

அந்தச் சந்தர்ப்பத்தில்தான் என். எஸ். கே. அவர்கள் மீது லட்சுமிகாந்தன் கொலைவழக்கைச் சம்பந்தப்படுத்தினார்கள். அதன் காரணமாகச் சிறைவாசத் தண்டனையடையும்படி ஏற்-பட்டது. குழுவின் தலைவர் என். எஸ்.கே. இல்லாத நிலையில் குழுவில் குழப்பங்கள் ஏற்பட்டன. சில விஷமிகள் வேலை செய்யத் தொடங்கினார்கள். கம்பெனி நிர்வாகங்களை நானும் கே. ஆர். ராமசாமி அவர்களும் கவனித்து வந்தோம். டி.கே.எஸ். குழுவில் நானும் கே. ஆர். ராமசாமியும் சகோதர உணர்ச்சி-யுடனிருந்தவர்கள். அதேமுறையில் என். எஸ். கே. நாடக சபா-விலும் இருந்து வந்தோம். ஆனால் எங்களுக்கிடையில் விரோதத்தை ஏற்படுத்துவதற்குக் கங்கணம் கட்டிச் சிலர் வேலை செய்ததன் விளைவாகக் கே. ஆர். ஆர். சொந்தக் குழு ஒன்று ஏற்படுத்தித் தஞ்சாவூரில் நாடகங்களை நடத்தி வந்தார். என். எஸ். கே. நாடக சபாவின் முழுப் பொறுப்பையும் நான் ஏற்றுக்கொண்டேன். கே. ஆர். ஆர். உடன் அவருடைய கம்பெனிக்குச் சுமார் 30 பேர் பிரிந்து சென்றார்கள். அப்போது காவேரிப்பாக்கத்தில் வி.கே. ராமசாமி, டி.கே. ராமச்சந்திரன் முதலானோர் ஒரு குழுவை நடத்திவந்தார்கள். அப்போது வசூல் சரியாக இல்லாமல் சிரம திசையிலிருந்தது. நான் அந்தக் குழு-வினரில் 35 பேருக்கு மேலுள்ளவர்களை அழைத்துவந்து என்.எஸ்.கே. நாடக சபாவில் சேர்த்தேன்.

அப்போது தினசரி நாடகம் நடைபெற்றுவந்த நேரம். நாடகக் குழுவை நல்லமுறையில் நடத்துவதற்கு ஆர்வத்துடன் செயலாற்றத் தொடங்கினேன். எனக்குப் பக்கபலமாக, எனது மூத்த சகோதரியின் மகன் என். வி. ராஜாமணி அவர்கள் உடனிருந்து குழுவின் அலுவலகத்தில் வேலைகளைக் கவனித்து வந்ததுடன் நாடகங்களைத் தயாரிப்பதற்கும் பெருந்துணையாக இருந்தார். என்.வி. ராஜாமணி அவர்கள் லயோலா கல்லூரியில்

எம்.ஏ. வரை படித்துப் பட்டம் பெற்றவர். ஷேக்ஸ்பியர், பெர்னுட்ஷா நாடகங்களை நன்ருகப் படித்துணர்ந்தவர்.

ஆங்கில நாடகங்களைப் பற்றிச் சிறிதளவாவது நான் அறிவதற்குக் காரணம் எனது மருமகஞன திரு. என். வி. ராஜாமணி அவர்கள்தான் எனலாம்.

என்.எஸ்.கே. நாடக சபாவின் புதிய தோற்றம் :

இதுவரையில் கிருஷ்ண லீலா, இழந்த காதல், பம்பாய் மெயில் போன்ற பழைய நாடகங்களையே நடத்தி வந்தோம். இனிப்புதிய நாடகங்களைத் தயாரித்து நடத்திஞல்தான் நல்ல முன்னேற்றமடைய முடியும் என்றுணர்ந்தோம். எங்களது நிலை பற்றி ஓரளவு எனது கலைச் சகோதரரான ஒளவை ஷண்முகம் அவர்களுக்குத் தெரிந்திருந்தது. அவர்களது குழுவிற்கு ப. நீலகண்டன் அவர்கள் எழுதிய 'முள்ளில் ரோஜா' திருச்சியில் அரங்கேற்றம் செய்யப்பட்டிருந்த சமயமாதலால், திரு. நீலகண்டன் அவர்களைப் பற்றி அவரின் திறமையைக் குறித்துக் கடிதம் எழுதி அவரையும் சென்னைக்கு அனுப்பி வைத்தார்கள்.

திரு. நீலகண்டன் அவர்கள் வருகை :

திரு. நீலகண்டன் அவர்கள் 'தியாக உள்ளம்' என்ற ஒரு கதையுடன் வந்தார்கள். நல்ல சுறுசுறுப்பாக இருந்தார்கள். ரொம்பவும் இனிமையாக எல்லோருடனும் பழகிஞர்கள். கதையைப் படித்து அதைப் பற்றி விவாதித்துச் சில மாற்றங்களை எல்லாம் சொன்னபடி செய்து கொடுத்தார்கள்.

எனது மருமகன் என்.வி. ஆர். அவர்கள் இதில் கலந்து கொண்டு ஆரம்பக் காட்சிகள் உருவாவதற்கு உதவி செய்தார். அதில் அவரும் பங்கேற்று நடித்தார்.

1946-ஆம் வருடம் மகாத்மா காந்தியவர்கள் சென்னைக்கு விஜயம் செய்திருந்தார். ஏற்கனவே கலைவாணரின் சிறைவாசத்தால் மனக்கஷ்டமும், என். எஸ். கே. நாடக சபாவை முன்னேற்-

றப் பாதையில் நடத்திச் செல்வதற்கு வேண்டியதற்குப் பணக்-கஷ்டமும் இருந்தது. நாடக வசூல் சுமாராக இருந்தது.

காந்தியடிகளின் மாலைக் கூட்டத்திற்குப் போய்க்கூட்டுப் பிரார்த்தனையில் கலந்துகொண்டேன். அங்கே ஒரு நாடக ரசிகர், பழைய நண்பரைச் சந்தித்துப் பேசிக்கொண்டிருந்தேன். எங்கள் நிலையை உணர்ந்த அவர், சிறிய அளவில் புதிய நாடகத் தயாரிப்-புக்கு உதவி செய்வதாகவும், தைரியமாகச் செயல்படும்படியும் ஊக்கம் கொடுத்து உதவியையும் செய்தார். மகாத்மாவின் தரிசனத்தால் புதிய வாழ்க்கைத் திருப்பமும், அவருடைய உப-தேசத்தால் மனோ தைரியமும் பிறந்தன.

திரு.ப. நீலகண்டன் அவர்களின் கதையை பத்து தினங்கள் உடனிருந்து நாடகமாக உருப்படுத்தினோம். தியாக உள்ளம் என்ற பெயரையும் புதியதாக மாற்ற வேண்டும் என்ற எண்ணம் ஏற்பட்டது. கம்பெனி நிர்வாகங்களையும் சீர்திருத்தினோம். தினசரி ஓய்வேயில்லாமல் நாடகத்தை நடத்தி வந்ததை மாற்றி வாரம் ஒருநாள் விடுமுறை விடுவதென்று தீர்மானித்து திங்கட்கிழமையைத் தேர்ந்தெடுத்தோம். அந்த ஓய்வு நாட்களில் கலைஞர்களைக் கடற்கரை, மியூசியம், நல்ல படங்களைப் பார்ப்பதற்காக அழைத்துப்போகும் பழக்கத்தைக் கடைப்பிடித்தோம். ஒரு திங்கட்கிழமை அன்று வெல்லிங்டன் தியேட்டரில் நடந்துகொண்டிருந்த கிஷோர் சாகு நடித்த "லைலா மஜ்னு" ஹிந்திப் படத்-திற்கு எல்லோரும் போனோம். திரு. நீலகண்டன் அவர்களும் உடன் வந்திருந்தார். அந்தப் படத்தைப் பார்த்துக் கொண்-டிருந்த எனக்கு, நாம் இருவர் என்ற பெயர் மனதில் உதயமா-யிற்று. உடனே சின்னத்தாளில் படம் ஓடிக்கொண்டிருக்கிற வெளிச்சத்தில் குறித்து இடைவேளையில் ப. நீலகண்டன் அவர்-களிடம் கொடுத்து 'தியாக உள்ளம்' நாம் இருவர் என்றேன். அவரும் மிக உற்சாகத்துடன் பெயரையும் ரசித்தார்.

அடுத்த நாளிலேயே அடுத்த நாடகத்திற்கு (நாம் இருவர்) எல்லோருக்கும் பாடம் கொடுத்து ப. நீலகண்டன் அவர்கள் மூலமாக விளம்பரத்தையும் தயாரித்துப் பத்திரிகைகளில்

கொடுத்தோம். காட்சிகளை ஓவியர் மாதவன் பிள்ளை அவர்கள் மிக வேகமாக செய்துகொடுத்தார்.

ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனியில் பழம்பெரும் நடிகரான கே. பி. காமாட்சி அவர்கள் பாடலாசிரியராக எங்களுடனிருந்தார். எம். கந்தசாமி முதலியாரின் மாணவர் வரிசையில் இவர் முக்கியமானவர். நாடக மேடையில் இவரது நடிப்பைப் பார்த்து இந்தியன் எடிபோலோ, அர்ஜூன் காமாட்சி என்றெல்லாம் மக்களால் பட்டம் பெற்றவர். திரைப்படங்கள் பலவற்றில் பாடலாசிரியராகப் பணி புரிந்திருக்கிறார். பாடல்கள் எளிய முறையில் மக்கள் மனதில் பதியக்கூடிய வகையில் இருக்கும். பராசக்தியில், 'புதுப் பெண்ணின் மனத்தைத் தொட்டுப் போறவரே' சிங்காரி படத்தில் "ஒரு சாண்வயிறு இல்லாட்டா உலகினில் ஏது கலாட்டா", என்ற பாடல்களெல்லாம் இவரால் எழுதப்பட்டவை தான். முக்கியமாக ஏ.வி.எம்.ஸ்டுடியோவின் பல படங்களுக்குப் பாடல் எழுதியவர். டி.கே.எஸ். குழுவில் என்னுடன் சில ஆண்டுகள் இருந்தவர். நாடகத்தில் நடிக்கும்போதே பாடல்களை எழுதும் ஆற்றல் இவருக்குண்டு. நாடக வாழ்க்கை சிறிது சோர்வு அடைந்தவுடன், தொழிலை விட்டுவிட்டுச் சொந்த ஊருக்குப் போய்விட்டார். கலைவாணர் என்.எஸ்.கே. அவர்கள் துண்டுப் படங்களைத் தயாரித்துக் கொண்டிருந்த பொழுது அஞ்ஞாதவாசம் செய்து வந்த இந்தப்புலவர் காமாட்சி அவர்களை மீண்டும் தொழிலில் இயங்க அழைத்து வந்தார்.

'நாம் இருவர்' நாடகத்தின் பாடல்களை மிகரசனையாக எழுதினார்கள். நாடகத்தில் புதிய உத்திகளைக் கையாண்டோம். காதலன் காதலியை எண்ணும்போது அவனது நெஞ்சத்தில் காதலி தோன்றுவது; தனது சகோதரனை எண்ணிடும்போது கதாநாயகன் நெஞ்சில் சகோதரன் உருவம் தோன்றுவது போன்ற உத்திகளையெல்லாம் இதிலே கையாண்டோம்.

மகாத்மா காந்தியடிகளின் சென்னை விஜயம் புதிய தெம்பை உண்டாக்கியது. நாடகத்தில் புதிய பாத்திரம் அமைவதற்கும், சில தேசிய பாடல்கள் இடம் பெறுவதற்கும்,

அதனுல் நாங்கள் பெரும்புகழைப் பெறுவதற்கும் வாய்ப்பளித்தது. இந்தப் புதிய பாத்திரம் கதையின் கருத்தை மேலும் சிறப்பிக்கத் துணை செய்தது.

கவிஞர் கே.பி. காமாட்சி பாடல்களாகிய சாகித்தியத்தின் கருத்து மிக எளிமையாகவும் சுவையாகவுமிருந்ததினுல் தரையில் அமர்ந்து கேட்கும் மக்களுக்கு ஒவ்வொரு வார்த்தையும் சுத்தமாகக் காதில் படவேண்டுமென்ற யோசனையில், நாடக மேடையில் முதன்முதலாக (பிளே பேக்) என்ற முறையில் திரைப்படத்தைப்போல் இரவல் குரலை உபயோகப்படுத்தினேன். இதற்கெல்லாம் பெரிதும் பாராட்டும் வரவேற்பும் கிடைத்தன. 'நாம் இருவர்' நாடகம் வெற்றிகரமாக மாதக்கணக்கில் தினந்தோறும் ஒரே தியேட்டரில் நடைபெற்று வெள்ளிவிழா, பொன்விழா, வைர விழாக்களையெல்லாம் கொண்டாடியது. இந்த நாடகம் சமுதாயத்திற்கு நல்ல பயன் உள்ளதாக இருந்தது என்பதை எங்களுக்குச் சில ரசிகர்களிடமிருந்து வந்த கடிதங்கள் மூலம் தெரிந்து கொண்டோம். அதிலே ஒன்றில், பல ஆண்டுகளாக விரோதப்பட்டுப் பிரிந்து பேச்சுவார்த்தைகூட இல்லாமலிருந்த சகோதரர்கள் இந்த நாடகத்தைப் பார்த்தபிறகு ஒன்ருக இணைந்து வாழ்கிருர்கள் என்ற செய்தியை அவர்களே அறிவித்திருந்தார்கள். இது எங்களுக்கு நாடகக் கலையில் மேலும் ஈடுபாட்டுடன் பணியாற்ற ஊக்கமளித்தது.

ஏ. வி. எம். செட்டியார் அவர்கள் இந்த நாடகத்தைப் பலமுறை பார்த்து இதைத் திரைப்படமாகத் தயாரிக்க ஒப்பந்தம் செய்து கொண்டார்கள். வி. கே. ஆர்., டி. கே. ராமச்சந்திரன் முதலானேரும் மேடையில் நல்லவிதமாக நடித்ததைப் பார்த்த செட்டியார் அவர்கள் திரைப்படத்திலும் நாடகத்தில் நடித்த பாத்திரத்திலேயே அவர்கள் நடிப்பதற்கு வாய்ப்பளித்தார்கள். திரு. ப. நீலகண்டன் அவர்களுக்கும் 'நாம் இருவர்' நாடகம் நடத்திய என். எஸ். கே. நாடக சபாதான் திரையில் பிரவேசிக்க வழிகாட்டியது என்பதைப் பெருமையுடன் தெரிவித்துக்கொள்கிறேன். கவிஞர் காமாட்சி அவர்களும் ஏ. வி. எம். செட்டியார் அவர்களுக்கு அறிமுகமாகிப் பல படங்களில் பணியாற்றும்

வாய்ப்பினைப் பெற்றார். எனக்கும் அந்தத் திரைப்படத்தில் நடிப்பதற்கு வாய்ப்பளித்ததுடன், துணை இயக்குநராகவும் என்னை ஒப்பந்தம் செய்திருந்தார்கள். ஆனால், நாடகக் குழு மேற்கொண்டு நடப்பதற்கு இயலாமல் போய்விடும் என்ற காரணத்தாலும், ஏ. வி. எம். ஸ்டுடியோ (தேவகோட்டை ரஸ்தாவில் காரைக்குடி) வெளியூரிலிருந்ததாலும் அந்த ஒப்பந்தத்திலிருந்து நான் விலகிக் கொண்டேன்.

இந்த நாடகத்தின் மூலமாக எனக்கு நடிப்புக்கும் நாடகத் தயாரிப்புக்கும் பெரும்புகழ் கிட்டியது. அவ்வை ஷண்முகம் அவர்கள் இந்த நாடகம் நடந்து கொண்டிருந்தபோது என்னுடன் வந்து 10, 15 தினங்கள் தங்கியிருந்தார்கள். அதோடு சிறந்த சிந்தனையாளரும் பல எழுத்தாளர்களை உருவாக்கியவரும் ஆன திரு. வ.ரா. அவர்களை நாடகம் பார்க்க அழைத்துவந்து நான் அவருடன் நேரிடையாகப் பழகுவதற்கு ஒரு வாய்ப்பினை ஏற்படுத்தினார் திரு. அவ்வை ஷண்முகம் அவர்கள். இந்தப் பெரியாரிடம் பழகியது என்னிடமிருந்த முரட்டுக்குணம் முன்கோபம் எல்லாம் குறைந்து எனது வாழ்க்கையையும் நாடகக் குழுவையும் அமைதியாக நடத்திச் செல்வதற்கு உறுதுணையாக அமைந்தது.

அடுத்த புதிய நாடகத்திற்கும் ப. நீலகண்டன் அவர்கள் 'ரத்தச் சோதனை' என்ற பெயரில் ஒரு கதையைக் கொடுத்திருந்தார். ஆனால் நாம் இருவர் திரைப்படத்தின் தயாரிப்புக்காக அவர் ஏ. வி. எம்முக்குச் சென்றுவிட்டதால் முன்னைய நாடகத்திற்கு எங்களுடனிருந்து ஒத்துழைத்ததைப் போல் அவரால் செயல்பட முடியவில்லை. இடையிடையே வந்து மாறுதல்களையெல்லாம் பார்த்து, சில வசனங்களை எழுதிக் கொடுத்துச் செல்வார். பிறகு நானும் எனது மருமகனான என். வி. ராஜாமணி அவர்களும் சில காட்சிகளைத் திருத்தி எழுதினோம். நாடகத்தின் முடிவான உச்சகட்டக் காட்சிக்கு (கிளைமேக்ஸ்) திரு. வ. ரா. அவர்கள் ஆலோசனை பல கூறினார். அது நாடகத்தின் கருத்துக்கு வலுவூட்டியது. இந்த நாடகத்தின் மையக்கருத்து வ.ரா. அவர்களின் உள்ளத்தில் பல ஆண்டுகளாகவே வேரூன்றியிருந்தது. 'ரத்தச்சோதனை' என்ற தலைப்பை மாற்றிப் 'பைத்தியக்காரன்?'

என்ற கேள்விக்குறியுடன் விளம்பரப்படுத்தி நாடகத்தை அரங்கேற்றினோம்.

'பைத்தியக்காரன்?' நாடகம் என். எஸ். கே. நாடக சபாவிற்குப் பெரும் வெற்றியைக் கொடுத்தது. இந்த நாடகம் நடக்கும்போதெல்லாம் திரு. வ. ரா. அவர்கள் விஜயம் செய்துள்ளார்கள். உள்ளே பக்கத் திரை மறைவில் அவருக்கென சாய்மான நாற்காலி ஒன்று போடப்பட்டிருக்கும். தேசியப் போராட்டத்தின்மூலம் வ.ரா. அவர்களும் சிறையிலிருந்தவர். அவருக்குச் சிறை அளித்த பரிசு ஆஸ்த்மா என்ற நோய். இந்த நாடகத்தைப் பார்ப்பதில் என் நோயின் அவஸ்தையிலிருந்து எனக்குச் சிறிது விடுதலைகிடைத்துள்ளது என்று அந்தப் பெரியவர் சொல்லி எங்களையெல்லாம் வாழ்த்துவார்கள்.

இந்த நாடகமும் வெள்ளி விழா, பொன்விழா, வைரவிழாவையெல்லாம் கடந்து பிளாட்டினம் விழாவை எட்டியது. ஆனால் தினசரி நாடகம் ஆதலால், 100 நாட்களுக்குப் பிறகு என் தொண்டையிலிருந்து ரத்தம் வர ஆரம்பித்துவிட்டது. கடைசி 5, 6 காட்சிகள் கத்தியும் சிரித்தும்பேசியாகவேண்டும். டாக்டர் ஆலோசனைப்படி 10 நாளாவது ஓய்வெடுத்துத் தீரவேண்டிய நிலையேற்பட்டது.

இந்த நாடகத்திலிருந்து எனக்குப் பெயரும் புகழும் மேலும் அதிகமாகக் கிடைத்தன. ஓவியர் மாதவன் அவர்களின் கைவண்ணமும், கவிஞர் கே. பி. கே. அவர்களின் பாடல்களும் நாடகத்தின் சிறப்புக்கும் வெற்றிக்கும் அடிகோலின. இந்த நாடகம் திரைப்படம் ஆனதும், திரைப்படத்துறையில் நான் ஒரு சிறந்த நடிகன் என்ற பேரும் புகழும் எனக்குக் கிட்டியது.

நாடகங்கள் தினசரி வெற்றிகரமாக நடந்து வந்ததால் கலைவாணர் என்.எஸ்.கே. அவர்கள் சிறையிலிருந்தாலும் சோர்வை மறந்திருக்கிறார்கள் என்பதை நேரில் பார்த்துவந்தோம். அத்துடன் குழுவொன்று அவர் பெயரால் இயங்கி வருவதால் அவர் வழக்கு சுப்ரீம் கோர்ட்டு வரையில் போய் வாதாடுவதற்கு வசதியாகவே இருந்தது. பெயரளவில் திருமதி மதுரம் அவர்கள்

கம்பெனிக்குத் தலைவியாயிருந்தாலும் குழுவின் நன்மை தீமைகளை நான் சுதந்திரமாகக் கவனிப்பதற்கு பூர்ணமான உரிமையைப் பத்திரப் பதிவு செய்து கொடுத்திருந்தார்கள். வழக்கு விஷயங்களை எனது மருமகனே கவனித்துக் கொண்டு நாடகக் குழுவின் அலுவலகத்தின் நிர்வாகத்தையும் கவனித்து வந்தார்.

மேடையில் வெற்றிபெற்ற இந்த 'பைத்தியக்காரன்'? நாடகம் திரைப்படமாக உருவெடுப்பதற்கு சில யோசனைகள் வந்தன. 'எனெஸ்கே பிலிம்ஸ்' என்ற ஸ்தாபனத்தை டி. ஏ. மதுரம் அவர்கள் தலைமையில் நிறுவினோம். அதன் பொறுப்புக்களை ஏற்று நடத்துவதற்கும் எனக்குப் பரிபூர்ண உரிமையைப் பதிவு பத்திரம் செய்தளித்தார்கள். டைரக்டர் கிருஷ்ணன்-பஞ்சு இரட்டையர்கள்தான் இயக்குவதற்கு பொறுப்பேற்றார்கள். அவர்கள் குடும்பக் கதைகளை, அதனுடைய உணர்ச்சி பாவங்களை மக்களுக்குத் திரைப்படத்தின் மூலம் எடுத்துக் காட்டுவதில் மிகத்திறமைபெற்றவர்கள். அவர்கள் கலைவாணரிடம் மிகவும் அன்பு கொண்டவர்கள். ஆகையால் அவர்கள் தங்கள் ஊதியத்தைப் பற்றியெல்லாம் சிறிதும் கவலைப்படாமல் என். எஸ். கே. குடும்பத்தில் தம்மையும் ஒருவராக எண்ணி இயக்குநராகப் பணியாற்ற முன்வந்தார்கள். பீம்சிங், திருமலை, பட்டு ஆகியோர் அவர்களின் உதவியாளர்களாகப் பணிபுரிந்தார்கள். தமிழ்நாடு டாக்கீஸ் சௌந்தரராஜ அய்யங்கார், ஜித்தன் பானர்ஜி ஆகியவர்களும் எனெஸ்கே பிலிம்ஸும் கூட்டுறவாக முயன்று இந்தப் படம் தயாரானது. நாடகக் குழு நடிகர்களே பெரும்பாலும் இதில் நடித்தார்கள் என்பது ஒரு சிறப்பு.

படம் ஓரளவு தயாராகிக் கொண்டிருக்கும்போதே 1947 ஏப்ரல் 25-இல் வெள்ளிக்கிழமையன்று கலைவாணர் சுப்ரீம் கோர்ட்டில் நிரபராதி என்று தீர்ப்பு அளிக்கப்பட்டு விடுதலையடைந்தார். அவரது விடுதலைக்கு நாடக மேடையும் அதன் காரணமாகச் சில தனிப்பட்ட ரசிகர்களும் காரணமாயினர். அவர்களுள் சில பெரியவர்களும் உதவி புரிந்துள்ளார்கள். முக்கியமாக திரு. எஸ். எஸ். வாசன் அவர்கள் நிதியுதவியுமளித்து மனோதைரியமும் அளித்து வந்தார்கள்.

திரைப்படத்தில் கலைவாணர் அவர்களும் கலந்துகொண்டு வெற்றிப் படமாக 1947 தீபாவளி அன்று சுதந்திரம் அடைந்த தமிழ் நாட்டில் வெளியிட்டோம். மனக் கஷ்டத்திலிருந்தும் பணக்கஷ்டத்திலிருந்தும் எங்களுக்கு விடுதலை கிடைத்தது.

பைத்தியக்காரன் படத் தயாரிப்பின்போது ஒற்றைவாடைத் தியேட்டரில் நாடகம் நடத்துவதற்கான அனுமதியை நிரந்தரமாகக் கொடுப்பதற்கு மறுத்து தற்காலிகமாகக் கொடுத்து வந்ததால், நாடக மேடையை தொடர்ச்சியாக கவனிக்க இயலவில்லை. திரைப்படக் கம்பெனியின் அலுவலகம் மாம்பலத்தில் இருந்ததால் நாடகக் குழுவின் சாமான்களையும் மாம்பலத்துக்கு எடுத்துச் சென்றோம். மாம்பலத்தில் இன்றுள்ளது போல் ஜனக்கூட்டமில்லை. வாணிமகாலில் எப்போதாவது ஏதாவது நிகழ்ச்சிகள் நடைபெறும். அதை ஒரு வருடத்திற்குக் குத்தகைக்கு எடுத்து நாடகம் போட்டுப் பார்த்தோம், ரசிகர்கள் கூட்டம் சரியாக வராததால் நாடகக் குழுவின் சாமான்களை மட்டும் அங்கே போட்டு வாடகை கொடுத்துவந்தோம். படத்திற்கு இசை, ஒத்திகையெல்லாம் அங்கே நடத்திவந்தோம்.

என். எஸ். கே. நாடக சபா, நாடக மேடையில்லாத காரணத்தால் தொடர்ந்து நாடகம் போடுவது நின்றது. ஆனால் கலைவாணர் திரைப்படங்களில் பங்கேற்பதிலும் சொந்தமாகப் படம் தயாரிப்பதிலும் ஈடுபட்டிருந்தார்கள். நல்லதம்பி, மணமகள் போன்ற படங்கள் தயாரிக்கப்பட்டன. பேரறிஞர் அண்ணா அவர்கள் நல்லதம்பி படக்கதையும் வசனமும் எழுதினார்கள். கேரள நாட்டைச் சார்ந்த முன்ஷி பரமுபிள்ளை அவர்களின் நாடகக் கதையான, 'சுப்ரபா' கதையைத் திரைப்படத்திற்கு உரிமை பெற்றிருந்தார் திரு. கலைவாணர் அவர்கள். கலைஞர் கருணாநிதி அவர்களைக் கொண்டு திரைக்கதையையும் உரையாடல்களையும் எழுதித் தயாரித்தார்கள். கலைவாணர் அவர்களே படத்தை இயக்கினார்.

தினசரி நாடகம் நடத்திக் கொண்டு ரசிகர்களுடன் நேரடித் தொடர்பு கொண்ட என்னுள்ளத்திற்கு திரைப்படத்தில் மட்டும் நடித்துக் கொண்டிருப்பதில் பெரியதொரு உற்சாக-

மிருக்கவில்லை. எனவே, மீண்டும் நாடகம் நடத்துவதற்கே யோசனை செய்து கொண்டிருந்தேன். இடையில் எப்போதாவது சில நடிகர்களுடன் வெளியூர்களில் போய் நாடகம் நடித்து வந்தேன். 1949-இல் சேவாஸ்டேஜ் சர்வீஸ் என்ற பெயரில் சொந்தக் குழுவை அமைத்து நாடகத்தைத் தயாரிக்கத் திட்டமிட்டோம்.

எனது மருமகனுன என். வி. ராஜாமணி அவர்கள் இதில் தீவிரமாக முனைந்து ஈடுபட்டார். 1951-இல் வ. ரா. அவர்களின் திடீர் மரணம் எங்களுக்குப் பெரியதொரு இழப்பாகவேயிருந்தது. சில மாதங்கள் செயலற்றுப் போனோம். கடைசியாக 1952-இல் பிப்ரவரி மாதம் 16-ஆம் தேதி சேவாஸ்டேஜ் நாடகக் குழுவின் 'கண்கள்' என்ற நாடகம் ஆர். ஆர். சபாவில் மயிலாப்பூரில் அரங்கேறியது. இரவீந்திரநாத்தாகூரின் விஷன் என்ற ஆங்கிலச் சிறுகதை (வங்காளியில் திருஷ்டிதரன் என்ற சிறுகதை) இந்நாடகத்தின் உணர்ச்சியோட்டமாக அமைந்தது.

இந்தக் கதையை என். வி. ராஜாமணி நாடகமாக அமைத்து, உரையாடல்களையும் எழுதித் தயாரித்தார். இந்நாடகத்தில் சிவாஜி கணேசன், பண்டரிபாய், மைனுவதி, வி. கே. ராமசாமி முதலானோர் பங்கேற்று வெற்றிக்கு உதவினார்கள்.

திருமதி பண்டரிபாயையும் அவரது தங்கை மைனுவதியையும் தமிழ் நாடக மேடைக்கு முதல்முறையாக அறிமுகம் செய்தோம்.

இந்நாடகத்திற்கு காட்சி ஜோடனையமைப்பதற்கு என்.வி. ராஜாமணி சிற்பி கலாசாகரம் ராஜகோபால் அவர்களை, கலாக்ஷேத்திரத்தின் நாட்டிய நாடகங்கள் மற்றும் கலைநிகழ்ச்சிகளுக்கெல்லாம் அவருடைய பணி நூதனமான முறையில் அமைந்து வந்தது பற்றிக் கூறி அறிமுகப்படுத்தினார். நமது நாடக மேடையிலும் கனபரிமாணக் காட்சிகளைக் காட்டுவதற்கு அவருடன் ஆலோசனை கலந்துள்ளதாகவும் தெரிவித்தார்.

'கண்கள்' நாடகத்தின் மூலம் காட்சி ஜோடனைகளின், அமைப்பில், தமிழ் நாடக மேடைக்கு ஒரு புதிய முறையை அறிமுகப்படுத்திய பெருமை, கலாசாகரம் ராஜகோபால் அவர்களையே சாரும். என். வி. ராஜாமணி மேனாட்டு நாடகக் கலையின் வளர்ச்சியைப் பற்றி ஊன்றிப் படித்தவர். மேடைக் கலை, நடிப்புக் கலை, ஒளி, ஒலி, நாடகக் கரு, பாத்திரப்படைப்பு, நாடகங்களின் தொகுப்பு என்று விஞ்ஞான ரீதியில் தம் படைப்புக்களை அணுகினார்.

இதுவரையில் தமிழக மேடைகளில் ஒவ்வொரு பாத்திரமும் தங்களுக்குள்ள உரையாடல்களைப் பேசி நடிப்பதுடன் இருப்பர். என். வி. ராஜாமணி நாடகத் தயாரிப்பில் (ரீ ஆக்ஷன், டு ஆக்ஷன்) என்று எதிர் நடிப்பைத் தொடர் நடிப்பாகக் காட்ட வேண்டுமென்று வற்புறுத்திச் செயல்படுத்தினார். எங்கள் அடுத்த தயாரிப்பு 'இருளும் ஒளியும்' என்பது. இதில் நான்கே நடிகர்கள், நான்கே காட்சிகள். நான்கு காட்சிகளின் உணர்ச்சிக்கேற்றபடி நாலே பாரதியின் பாடல்கள். சிவாஜி கணேசனும் நானும் மைனாவதியும், எம். என். ராஜமும் இதில் பங்கேற்று நடித்தோம். எல்லாவகையிலும் தமிழகத்து மேடைக்குப் புதிய முறையாயிருந்ததைப் பலகலைஞர்களும் ரசிகர்களும் எழுத்தாளர்களும் பாராட்டினார்கள். அவ்வை ஷண்முகம் அவர்கள் இந்நாடகத்தைப் பாராட்டி மேடையில் முக்கால் மணி நேரத்திற்குமேல் பேசியது மட்டுமல்ல, பிரசண்டவிகடன் பத்திரிகையில் 5, 6 பக்கங்கள் விமர்சனம் எழுதிப் பாராட்டித் தமிழகத்தில் இம்மாதிரி நாடகம் நிறைய வளர வேண்டுமென வாழ்த்துக் கூறினார்கள். பேரறிஞர் அண்ணா அவர்கள் இந்நாடகத்தைப் பார்த்து, மற்ற நாடகங்களெல்லாம் மூலாம் பழம், இந்த நாடகம் ஆப்பிள். மூலாம் பழம் வடிவத்தில் பெரியது, சத்தில்லாதது; ஆப்பிள் வடிவத்தில் சிறியது, சத்தானது என்று இந்நாடகத்தைப் பாராட்டி எங்களை வாழ்த்தினார்கள்.

அடுத்த நாடகம் 'மானவில்'. இதுவும் என். வி. ராஜாமணியால் எழுதப்பட்டது. இந்நாடகத்தில் சுழலும் காட்சிகளை மேடையில் அமைப்பதில் புதிய யுக்திகளைக் கையாண்டோம்.

இந்த நாடகத்தில் அறிமுகம் செய்யப்பட்டவர் தேவிகா. இன்று திரையுலகில் புகழ்பெற்று விளங்குகிறுர்.

தொடர்ச்சியாக எங்கள் குழுவின் மூலம் புதிய புதிய நாடக ஆசிரியர்களை, சிறந்த எழுத்தாளர்களை அறிமுகப் படுத்திஞேம். 1956-ஆம் ஆண்டிலிருந்து 1970-வரை திரு. பி. எஸ். ராமய்யா அவர்கள் தொடர்ந்து நாடகங்களை எழுதிக் கொடுத்தார்கள். அவரையும் எங்கள் குழுவிற்கு முதன்முதல் நாடகம் எழுதத் தூண்டியது என்.வி. ராஜாமணி அவர்கள்தான். பி. எஸ். ராமய்யாவிடம் ஆங்கில நாடகமான 'இன்ஸ்பெக்டர் ஜெனரல்' என்ற புத்தகத்தையும் கொடுத்து நகைச்சுவை நாடகம் எழுதலாமென்ற யோசனையும் தெரிவித்தார் ராஜாமணி.

இந்நாடகத்தின் மூல ஆசிரியர் "கோகோல்" என்ற சோவியத் ருஷ்ய நாடக ஆசிரியர். இதன் மையக் கருத்தை வைத்துக்கொண்டு தமிழ் நாட்டிற்கேற்றவகையில் சில பாத்திரங்களையும் புதியதாகப் படைத்து, "பிரசிடெண்ட் பஞ்சாட்சரம்" என்ற பெயரில் அரசியல் நையாண்டி நாடகமாக்கினுர். வெற்றியுடன் நடைபெற்றது. தொடர்ச்சியாக திரு. ராமய்யா அவர்கள் மல்லியம் மங்கலம், தேரோட்டி மகன், போலீஸ்காரன் மகள், பூவிலங்கு, சறுக்கு மரம், கைவிளக்கு போன்ற நாடகங்களை எழுதிஞர்கள். இலக்கியத் தரம் படைத்த நாடகங்கள் மேடையில் வளர்ந்தன. திரு. பி.எஸ். ராமய்யா அவர்களின் தூண்டுதலின் பேரில் பிரபல எழுத்தாளர் திரு. தி. ஜானகிராமன் அவர்கள் எங்கள் மேடைக்கு நாலுவேலி நிலம், வடிவேலு வாத்தியார், டாக்டருக்கு மருந்து என்ற நாடகங்களை எழுதிஞர்கள்.

இம்மாதிரி இலக்கியத் திறன் பெற்ற எழுத்தாளர்கள் மேடைக்கு வரவர, தமிழக நாடக மேடையின் வளர்ச்சி புதுமை பெற ஆரம்பித்தது. எங்கள் குழுவின் நாடகங்களுக்கு தனிச் சிறப்பு ஏற்பட்டது. இலக்கியத்திறன் பெற்ற எழுத்தாளர்களின் வருகையால் நாடகக் கல்வி நிலையம் ஒன்று நிறுவக்கூடிய எண்ணம் திரு. என். வி. ராஜாமணி அவர்களின் உள்ளத்தில் பிறந்தது. எங்கள் எல்லோருடனும் கலந்தாலோசித்து சேவாஸ்டேஜ் நாடகக் கல்வி நிலையம் ஒன்றைத் துவக்கிஞர்.

நாடகம் எழுதுவது; நடிப்புப் பயிற்சி; நாடகத் தயாரிப்பு;நாடகக் காட்சி, ஒலி, ஒளி, ஒப்பனே, இப்படி நான்கு வகுப்புக்கள். இதில் நடிப்புப் பயிற்சிக்கு நான் ஆசிரியரானேன். ஆசிரியப் பகுதிக்கு பி.எஸ். ராமய்யா அவர்கள். நாடகத் தயாரிப்பு என். வி. ராஜாமணி. காட்சி ஜோடனைகள் முதலியவை திரு. கலாசாகரம் ராஜகோபால் அவர்கள் என்று பொறுப்பேற்று 26 மாணவர்களுக்குப் பயிற்சி அளித்தோம். தமிழ்நாடு சங்கீத நாடக சங்கம் (இன்று தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம்) 3,000/-ரூபாய் மான்யம் அளித்தது. அன்று தமிழகத்தில் கல்வி அமைச்சராயிருந்த திரு. சி. சுப்ரமணியம் அவர்கள் துவக்கி வைத்தார்கள். அந்த நாடகக் கல்வி நிலையத்திலிருந்து சிறந்த நாடக ஆசிரியர் திரு. கோமல் சுவாமிநாதன் தோன்றினர்.

கோமல் சுவாமிநாதன் சேவாஸ்டேஜ் நாடகமேடைக்குத் 'தில்லைநாயகம்', 'புதியபாதை', 'மின்னல்கோலம்' என்று 3 நாடகங்களை எழுதியுள்ளார். அதன் பின்னர் வானொலி நிலையத்திலிருந்த குஹன் அவர்களால் புகழ்வழி நாடகமும் மல்லியம் ராஜகோபால் அவர்களால் 'ஜீவனும்சமும்' எழுதப்பட்டன. தாமரை மணாளன் அவர்கள் என் கதையான சுயம்வரத்துக்கு உரையாடல்கள் எழுதினர்.

கோமல் சுவாமிநாதன் அவர்கள், இலக்கிய அன்பர்; சிறந்த எழுத்தாளர். கு. அழகிரிசாமியை அழைத்துவந்து, 'கவிச் சக்கவர்த்தி கம்பர்' என்ற எங்கள் மேடைக்குப் பெருமையளிக்கக்கூடிய ஒரு நாடகத்தை எழுதும்படிச் செய்தார். வாழ்வில் வசந்தம் என்ற சமூக நாடகமும் எழுதிக் கொடுத்தார்கள்.

இதற்கிடையே தமிழ்நாடு சங்கீத நாடக சங்கம் நாடக விழா ஒன்று நடத்தத் திட்டம் வகுத்தது. அதில் ஒரு சரித்திர நாடகம், ஒரு புராண நாடகம், ஒரு சமூக நாடகம், ஒரு கவிதை நாடகம் ஆக நான்கு நாடகங்கள் நடத்த முடிவு செய்தார்கள். கவிதை நாடகத்திற்கு எங்கள் சேவாஸ்டேஜ் குழுவைத் தேர்ந்தெடுத்தார்கள்.

மகாகவி சுப்ரமணிய பாரதியின் பாஞ்சாலி சபதத்தை அவருடைய கவிதையைக் கொண்டே தொகுத்துக் கொடுத்தார்கள், திரு. பி. எஸ். ராமய்யா அவர்கள். இந்த நாடகத்தை மேடைக்குத் தயாரிக்கும்போது, எங்களுக்கு ஏற்பட்ட அனுபவங்கள் மிக இனிமையானவைகளாயிருந்தன.

சாதாரண வசனங்களைப் பேசியே நடித்துவந்த கலைஞர்களுக்கெல்லாம் கவிதையின்மூலம் உரையாடுவதற்குத் தனிப்பட்ட பயிற்சியளிப்பதற்காகப் பல கவிஞர்களின் உதவியை நாடினோம். கவிதை ஓசை நயங்கள் முதலியவற்றை விளக்கி உச்சரிக்க வேண்டிய பாங்கினை, உணர்த்துவதற்காகப் பல சிறந்த கவிஞர்கள் வருகை செய்தனர்.

அந்த வரிசையில் முக்கியமானவர்கள் எஸ்.டி.எஸ், யோகியார் அவர்களும், சிவாஜி ஆசிரியர் கவிஞர் திருலோக சீதாராமன் அவர்களும் ஆவர். திருலோக சீதாராமன் அவர்கள் சுமார் ஒரு வாரம் எங்களுடனேயே தங்கிப் பாஞ்சாலி சபதம் கவிதை நாடகம் முழு வெற்றியடைய உதவினார்கள்.

யதார்த்த ரீதியில், சமுதாயத்தில் புரையோடிப் போன பல விஷயங்களையும் எடுத்து நாடகங்களை இலக்கியத் தரமுள்ளதாக உருவாக்கியதில் எங்கள் குழுவுக்கு தமிழகத்தில் மட்டுமல்ல, பம்பாய், டில்லி, கல்கத்தா முதலிய வடபகுதியிலும் பெரும் புகழும் கிட்டியது.

முக்கியமாக, பி. எஸ். ராமய்யா அவர்கள் எழுதிய தேரோட்டி மகன், மகாகவி பாரதியின் பாஞ்சாலி சபதம் கவிதை-நாடகம், கவிச்சக்கரவர்த்தி கம்பர், தனிச் சிறப்பைப் பெற்ற நாடகங்கள்.

எனது ரஷியப்பயண நாடக அனுபவங்கள்:

1960-61-இல் சோவியத் ருஷ்யாவில் இந்தியாவிலிருந்து நாடகக்கலைத் தூதுக் குழுவை அனுப்புவதற்குப் பாரத அரசு பாரதிய நாட்டிய சங்கத்தின் மூலம் வழிசெய்தது. தமிழகத்திலிருந்து அந்தக் குழுவிற்கு என்னைத் தேர்ந்தெடுத்து அனுப்பினார்கள்.

1960 டிசம்பர் 25-ஆம் தேதிமுதல் 1961 பிப்ரவரி 6-ஆம் தேதி முடிய மாஸ்கோவில் 15 தினங்களும் லெனின் கிராடில் 11 தினங்களும் தாஷ்கண்டில் 4 தினங்களும் கிழக்கு ஜெர்மனியில் கிழக்கு பெர்லின், லிப்ஸாக், த்ரஸ்தன் ஆகிய இடங்களில் ஏழு நாட்களும் சுற்றுப்பயணம் செய்தோம்.

சோவியத் ருஷ்யாவில் நாடகக் கலைக்கு, எவ்வளவு முக்கியத்துவம் கொடுத்துப் போற்றி வளர்த்து வருகிறார்கள் என்பதையெல்லாம் நேரிடையாகக் கண்டோம்.

அங்கே கலைகள் தொழில்கள் மற்றும் யாவையுமே தேசியமாக்கி விட்டார்கள். அதனால் தனிப்பட்டவர்கள் கலையிலும், தொழிலிலும், முன்னேறுவதற்குப் புதிய முறையில் ஆராய்ச்சி செய்வதற்கும், அந்தந்த நிறுவனங்கள் மூலமாகவே உதவி கிடைக்கிறது.

தங்கள் நாட்டிற்கு ராணுவப் படையை முக்கியமாகக் கருதி எவ்வளவு பொருள் செலவழிக்கிறார்களோ அதைவிட அதிகமாகவே கலாச்சாரப் படைக்கும் பொருளைச் செலவழிக்கின்றார்கள்.

நாட்டின் நலத்துக்காகப் பாடுபட்ட இசை, நாட்டிய, நாடகக் கலைஞர்கள் மேதைகள் தங்கள் வயோதிகக் காலத்தில் வறுமையால் கஷ்டப்படாது பாதுகாப்பளிக்கப்பட்டு வருகின்றார்கள். பல முக்கிய நகரங்களில் (ஹவுஸ் ஆப் வெடரன்ஸ்) மேதைகள் இல்லம் என்ற பெயருடன் பெரிய பெரிய கட்டிடங்கள் உள்ளன. லெனின்கிராடிலுள்ள மேதைகள் இல்லத்துக்கு நாங்கள் விஜயம் செய்தோம். அந்தக் கட்டிடத்தில் 246 சிறிய வீடுகளில் தம்பதிகளாகக் கலைஞர்கள் தங்குவதற்கு வசதிகள் செய்யப்பட்டுள்ளன. இவர்களைக் கவனித்துக் கொள்வதற்கு டாக்டர்கள், நர்சுகள் பக்கத்திலேயே இருக்கிறார்கள். சிறந்த வாசகசாலை ஒன்றுள்ளது. அதில் சுமார் 10,000 நூல்கள் உள்ளன. பல நாட்டு அறிஞர்களின் நூல்களை மொழிபெயர்த்து வைத்துள்ளார்கள்.

தங்குவதற்கு வீடு, உணவு, பஸ்ஸில், டிராமில், வெளியே போய்வர இலவச அனுமதிச்சீட்டு, எல்லா வசதியும் உண்டு. மேலும் மாதத்திற்குச் சில்லரைச் செலவுகளுக்கென (pocket expense) ஒரு தொகையும் கொடுக்கப்படுகிறது. டாக்சி-யில் போவதாயிருந்தால் மட்டும் அவர்கள் சொந்தமாகச் செலவு செய்ய வேண்டும். இதைத் தவிர, இவர்களைக் காண வரும் அன்பர்களுக்கு விருந்தளிப்பதற்கு வேண்டிய வசதிகளும் இவர்களுக்கு அளிக்கப்பட்டிருக்கிறது. அதற்கென தனியிடம் (bar) வசதியுடனுள்ளது.

நாடக அரங்கம் ஒன்றும் அங்கேயே இருக்கின்றது. 300 பேர்கள் உட்காரக் கூடிய ஆசனங்கள் அந்த அரங்கின் கூடத்திலுள்ளது. 70—லிருந்து 94 வயது வரையுள்ள கலைஞர்களை நாங்கள் அங்கே சந்தித்தோம். மற்ற நாட்டவர்களைக் காட்டிலும், இந்திய நாட்டைச் சேர்ந்தவர்களிடம் மிகவும் மனந்திறந்து தங்கள் உறவினர்களாகவே மதித்துப்பழகுகிறார்கள்.

இவர்களுக்கு 6 மாதத்திற்கு ஒருமுறை வேண்டிய துணிமணிகளைப் புதியதாக எடுத்துக் கொள்வதற்கும் அதைத் தைத்துக் கொள்வதற்குமான வசதிகளும் அங்கேயே உள்ளன.

இந்த மேதைகள் இல்லத்தில் உள்ளவர்கள் இசை நாடகம், நாட்டிய நாடகம், காவிய நாடகங்கள், ஆகியவற்றில் பங்கு கொண்டவர்கள்; இசை வாத்தியக் கலைஞர்கள்; ஐம்பதாண்டுகளுக்கு மேல் உழைத்து ஓய்வுபெற்றவர்கள். அவர்கள் வாசம் செய்கின்ற ஒவ்வொரு அறையின் முன்வாசல் சுவரிலேயே அவர்களின் திருவுருவப் படத்தை மாட்டி அவர்கள் எந்தக் கலைத்துறையில் ஈடுபட்டவர்கள், எத்தனை ஆண்டுகள் உழைத்துள்ளார்கள் என்ற விவரம் அடங்கிய குறிப்பீடும் மாட்டப்பட்டிருக்கிறது.

எல்லாவித இசை வாத்தியங்களும் அங்கே இருக்கின்றன. அந்தந்தத் துறையில் ஈடுபட்டவர்கள் தாம்தாம் பயிற்சிபெற்று அனுபவித்து வந்த கலைகளை மறவாமல், இன்றும் இளம் மாணவர்களைப் போல் வாத்தியங்களை இசைத்துக்கொண்டும்,

ஆடியும் பாடியும் மகிழ்ச்சியோடிருக்கிறார்கள். பேரும் புகழும் பெற்று உழைத்துவந்த நாட்களில் எவ்வளவு இன்பமாக நாட்களைக் கழித்தார்களோ அதே அளவில் ஓய்வு நாட்களிலும் இன்பமாகவே தாங்கள் இருப்பதாகக் கூறி எங்களுக்குச் சிறந்த விருந்துபசாரம் நடத்தி ஆனந்தக் கண்ணீருடன் எங்களை வழி அனுப்பினார்கள்.

மாஸ்கோ, லெனின்கிராடிலும், தாஷ்கண்டிலும் உள்ள முக்கியமான நாடகசாலைகள் அங்கே நடைபெற்ற நிகழ்ச்சிகள், இசை, நாட்டிய, நாடகப் பயிற்சிக் கூடங்கள் இவற்றிற்கெல்லாம் விஜயம் செய்தோம். முக்கியமாக மாஸ்கோவில் பக்ருஷ்யன் தியேட்டரிக்கல் மியூசியத்தைப் பார்த்தோம். அதில் அவர்கள் நாட்டில் நாடக வளர்ச்சியின் வரலாறு உளது. நாடகக் கலைக்காகப் பாடுபட்ட கலைஞர்களின் திருவுருவப் படங்கள் உள்ளன. நாடக சாலைகள் எவ்வாறு அமைக்கப் பட்டுள்ளது என்பதற்கான சிறிய மாடல்களும் உள்ளன. இவைகளைப் பற்றியெல்லாம் விளக்கம் தெரிவிப்பதற்கு 71 வயதான புரொபசர் பிலிப்போவ் என்பவர் இருந்தார். அவர்களைச் சந்தித்து விபரமறிந்தோம். புரொபசர் பிலிப்போவ் அவர்கள் 300 விதமான பாத்திரங்களில் மேடையில் நடித்தவர் என்பதையும், இளம் வயதில் பெண் வேடத்தில் நடித்திருப்பதாகவும் தெரிவித்தார்கள். சில நடிக நடிகையர்கள் மேடையில் அவர்கள் நடித்த சிறப்பைப் பற்றியும் நாட்டின் விடுதலைக்காக அவர்கள் உழைத்த உழைப்பினைப் பற்றியும் கண்ணீர் கசிந்துருகக் கூறினார்கள்.

இசை நாடகத்தில் நடிப்பவர்கள் 5 ஆண்டுகளும் நாட்டிய நாடகத்தில் நடிப்பவர்கள் 9 ஆண்டுகளும் சமூக நாடகங்கள், காவிய நாடகங்கள், உரையாடல்கள் கொண்ட நாடகங்களில் நடிப்பவர்கள் 4 ஆண்டுகளும் பயிற்சிபெற்று அதற்கான சான்றிதழ்களைப் பெற்றிருந்தால் தான் மேடைகளில் நடிக்க முடியும்.

இசை நாடகங்கள் (opera), நாட்டிய நாடகங்கள் (பாலே) காவிய நாடகங்கள் நடைபெறுவதற்கெனத் தனித்

தனியான அரங்குகள் உண்டு. இந்த நாடகமேடைகளிலெல்லாம் 18 வயதுக்கு மேற்பட்டவர்கள் தான் அனுமதிக்கப்படுகிறார்கள்.

சோவியத் ஆர்மி தியேட்டர் என்று தனியாக உள்ளது. இதில் இராணுவப் படையினருக்கு நாட்டின் வரலாற்றினை முன்னாளில் நடந்துள்ள போராட்டங்களையெல்லாம் நாடக வடிவிலே வடித்து வெறும் பிரசாரமாகயில்லாமல் கலையுணர்ச்சியோடு நடித்துக் காட்டுகின்றனர். இதிலேயும் பொது மக்கள் அனுமதிக்கப்படுவார்கள். இங்கே நடந்த ஒரு கலைநிகழ்ச்சியையும் கண்டுகளித்தோம்.

ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்கள் எல்லாம் நடிக்கப்படுகின்றது. மாஸ்கோவில் இதுவும் ஒரு முக்கியமான தியேட்டராகவே உள்ளது.

நாங்கள் பார்த்த நாடகம் 1812-இல் நெப்போலியனுக்கும் ருஷ்யநாட்டுக்கும் யுத்தம் நடந்ததில் ரஷ்யாவின் ஜோன் ஆப் ஆர்க் என்று கூறுகின்ற கதாநாயகி ஆண் வேஷமிட்டுப் போர்க்களத்தில் தனது காதலனுடன் சேர்ந்து போராடுகிறாள். நகைச்சுவையும் இசையும் இந்த நாடகத்திலிருந்தன. யுத்தம் நடப்பதை ஒலியைக் கொண்டே ரசிகர்கள் மனத்தில் பதியும்படிச் செய்திருந்தார்கள்.

குழந்தைகளுக்கென தனித் தியேட்டர்

சிறு குழந்தைகளை அதிர்ச்சி ஏற்படாமல் எப்போதும் மகிழ்ச்சியாகவே வளர்க்கவும் நாட்டுக்குப் பயனுடையவர்களாக ஆக்கவும் அரசாங்கம் நிரம்பப் பொறுப்பு ஏற்றுக்கொள்கிறது. இவர்களுக்கெனப் பொம்மலாட்ட நிகழ்ச்சிகளின் வாயிலாகப் பல நீதிக் கதைகளை நாடகமாக உருவாக்கி அவர்கள் புரிந்துகொள்ளும்படியாக அமைத்துக் காட்டுகின்றனர். நாட்டியப் பள்ளியில் 9 வயதுடைய குழந்தைகளைச் சேர்க்கின்றார்கள். அப்படிச் சேர்க்கப்படும் குழந்தைகளுக்கு ஒவ்வொரு ஆண்டும் தேர்வு நடத்தி அடுத்த வகுப்புக்கு அனுப்புவதற்கு கலை நிகழ்ச்சிகளை நடத்துகிறார்கள். அந்தமாதிரிக் கலைநிகழ்ச்சிகள் இந்த பாலர்

அரங்கத்திலேயே நடைபெறும். இதற்குப் பெரியவர்களும் அனுமதிக்கப்படுகிறார்கள். நாங்கள் சென்றிருந்த சமயம் இம்மாதிரி கலை நிகழ்ச்சிகளைப் பார்க்கும் வாய்ப்பைப் பெற்றோம். இதே அரங்கத்தில் துளசி இராமாயணத்தை ரஷ்ய மொழியில் நடத்தினார்கள். அதையும் பார்த்தோம்.

ஒவ்வொரு அரசாங்கத்திலும் மற்றும் அதைச் சார்ந்த அலுவலகங்கள் கலைக்கூடங்கள் யாவற்றிலும் ஆண்களைக் காட்டிலும் பெண்கள் அதிகமாகப் பணிபுரிகின்றனர். இதற்குக் காரணம் என்னவென்று விசாரித்ததில் யுத்த வெறியாட்டத்தில் ஆண்கள் அதிகமாகப் பலியாகிவிட்டார்கள். ஆகவே, பெண்கள் 60 சதவிகிதம் என்றும், ஆண்கள் 40 சதவிகிதம் என்றும் இன்றுள்ள நிலையை மிக வருத்தத்துடன் தெரிவித்தார்கள்.

என்னுடைய இந்த ரஷ்யப் பயணம் ஒரு தனித்த நூல் எழுதும் அளவுக்கு உள்ளது என்ற காரணத்தால் சுருக்கிச் சொல்லி, மீண்டும் தமிழக நாடகக்கலை பற்றிக் கூறுவேன்.

பொதுவாக ருஷ்ய நாட்டில் மனிதனை மனிதன் நேசிப்பது தான் கடவுள் வழிபாடெனக் கொண்டுள்ளார்கள். ஒருவரின் திறமையை மற்றொருவர் திருட முடியாதபடி வழி செய்துள்ளார்கள். சத்தியம் பேசுவதை மனிதனாகப் பிறந்தவனின் கடமை என்பதாகக் கொண்டிருக்கின்றார்கள். இதை நிதரிசனமாக அங்கே பஸ், ரயிலில் பிரயாணம் செய்ததில் புரிந்துகொண்டேன். பரிசோதிப்பதற்கு பஸ்ஸில் கண்டக்டரோ, ரயிலில் டிக்கட் பரிசோதகரோ யாரும் கிடையாது. பிளாட்பாரத்தின் நுழைவாயிலிலும் யாரும் கிடையாது. ஆனால் ஒருவராவது டிக்கட் இல்லாமல் பிரயாணம் செய்வது கிடையாது. கல்வித் துறைக்கும் கலைத்துறைக்கும் நெருங்கிய தொடர்புகொண்டு பணியாற்றுகிறார்கள். கலைப்பயிற்சியளிக்கும் பள்ளியில்கூட 2 ஆண்டுகள் கலையின் சரித்திரம் (ஹிஸ்டரி ஆப் ஆர்ட்ஸ்) போதிக்கப்படுகிறது. அறிவு ஜீவிகளை அலட்சியப்படுத்தாமல் கௌரவமளித்து வணங்கிவருகிறார்கள்.

நாடகக் கலையை ஆக்கரீதியாக, ஒழுக்கமாகக் கட்டுப்பாட்டுடன் போதிப்பதற்குப் பயிற்சித் திட்டங்களை (Syllabus) வகுத்துக்கொடுத்தவர் ஸ்தானிஸ்லாவிஸ்கி என்ற பெரியார்.

இவருடைய பயிற்சித் திட்டங்களை இங்கிலாந்து முதலிய எல்லா நாடுகளிலும் சிறந்ததாக எண்ணிக் கலைப்பயிற்சிக்கூடங்களில் கையாண்டு வருகின்றனர். நாங்கள் நாடகக் கல்வி நிலையம் நடத்தியபோது இவரது பயிற்சித் திட்டங்கள் சிலவற்றையும் எடுத்துக் கையாண்டிருக்கிறோம். டில்லியிலுள்ள (National School of Drama) நாடகக் கல்வி நிலையத்திலும் இன்று இந்த முறைகளைப் பின்பற்றுகிறார்கள்.

இவருடைய பெயரால் தியேட்டர்கள் உள்ளன; ஒரு பெரிய சாலையுள்ளது. நகரத்தின் முக்கியமான பகுதியிலுள்ள திடலில் இவரது பிரான்ஸ் உருவத்தை வைத்துள்ளார்கள்.

இவர்கள் கொண்டுள்ள பொதுவான சுலோகம் 'இளமைக்கு வரவேற்பும், முதுமைக்குப் பாராட்டும்' என்பது தான்.

இந்த நாட்டில் என் மனத்தைக் கவர்ந்தது முக்கியமாகக் குழந்தைகள் வளர்ப்பு-முதியோர்களைப் பாதுகாப்பது இரண்டுந்-தான். உழைப்பாளிகள் உயர்வடைய வழியுண்டு. சோம்பேறிகள் வாழவே முடியாது.

கிழக்கு பெர்லின், த்ரஸ்தன், லிப்ஸிக் என்ற கிழக்கு ஜெர்மனியிலுள்ள முக்கிய நகரங்களிலும் கலைக்காட்சிகள், நாடக மேடைகள், இசைப் பள்ளிகள் முதலியவற்றையெல்லாம் கண்டு களித்தோம்.

நாடகக் கலையின் மூலம் நாட்டுக்குப் பணியாற்றிய கலைஞர்களைப் பற்றிய விவரமெல்லாம் அறிந்தோம். கவிஞர் தாகூர் அவர்களின் நூற்றாண்டு விழாவைக் கொண்டாடுவதற்கு ஏற்பாடுகள் செய்து கொண்டிருந்தார்கள். தாகூர் நாடகங்கள், மகாகவி காளிதாஸ் நாடகமான சாகுந்தலம் இவைகளெல்லாம் நடிக்கப்படுகின்றன. 1961 பிப்ரவரி 7-ஆம் தேதி ருஷ்யப் பயணம் முடித்து வந்தேன்.

சேவாஸ்டேஜின் புதிய நாடகங்கள்:

சேவாஸ்டேஜின் மூலமாக புதிய புதிய நாடகங்களை

மேடையேற்றினேன். இரண்டொரு நாடகங்களில் ரஷ்ய நாட்டினர் மேடையில் கையாண்ட உத்திகளைச் சிறிய அளவில் எங்கள் மேடையில் செயல்படுத்தினேன்.

1963-இல் இராஜாமணி அவர்கள் சேவாஸ்டேஜ் மேடைக்கு கவிஞர் பெருமான் பாரதியின் 'குயில்பாட்டை' இசை நாட்டிய நாடகமாகத் தயாரித்தார். இதற்குத் தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம் *3,000*/- ரூபாய் பொருள் உதவி செய்தது. அரங்கேற்றம் செய்தோம்; இதற்குச் சிறந்த பாராட்டு மட்டும் கிடைத்தது.

1961-இல் தாகூர் அவர்களின் நூற்றாண்டு விழாவை மிகச் சிறப்பான முறையில் கல்கத்தாவிலே கொண்டாடினார்கள். தமிழ் நாட்டுக் கலைத் தூதுக் குழுவிற்கு என்னைத் தலைவனாகத் தேர்ந்தெடுத்தார்கள். தமிழ்நாட்டிலிருந்து கும்மி, கோலாட்டம், காவடி, பொய்க்கால் குதிரை, கரக ஆட்டம் முதலிய கிராமியக் கலைவல்லவர்களை — நூற்றுக்கு மேற்பட்டவர்களை கல்கத்தாவிற்கு அழைத்துப் போனேன். அதோடு எங்கள் கலைக் குழுவுக்கும் அழைப்பிருந்ததால் அந்த விழாவில் எந்தை பாரதி அவர்களின் 'பாஞ்சாலி சபதம்' என்ற கவிதை நாடகம் நடிக்கப்பட்டதில் எங்களுக்குப் பெரும்புகழ் கிட்டியது. இந்திய மக்கள் இரத்தத்தில் ஊறிப்போன கதையாயிருந்ததால் காட்சி ஜோடனைகளையும் நடிப்பையும் வசனத்தையும் பத்தாயிரத்திற்கும் மேற்பட்ட வங்காளிகள் ரசித்தார்கள். நாடகம் முடிந்ததும் மேடையின் உள்ளே பலர் கூட்டமாக வந்து நேரிடையாகப் பாராட்டைத் தெரிவித்தார்கள். இதே நாடகத்தை டேப்பில் ரிக்கார்டு செய்து ரஷ்யாவுக்கு எடுத்துப் போயிருந்தேன். அங்கே வானொலி நிலையத்தில் இதை இருமுறை ஒலி பரப்பியுள்ளார்கள். டில்லியில் டெலிவிஷனில் முதல்முதல் தமிழ்நாடகம் பாஞ்சாலி சபதத்தை எடுத்தார்கள். அதுவும் இருமுறை டெலிவிஷனில் காட்டியுள்ளார்கள்.

நாடகக் கல்விநிலையத்தில் திரு. இராஜாமணி அவர்கள், ஆங்கில நாடகங்களைப் படிப்பதற்கென்று ஒரு நேரத்தை ஒதுக்கியிருந்தார்கள். எனக்கு ஆங்கிலம் அவ்வளவு சரளமாகப் பேசு-

வதற்கு வராவிட்டாலும் சம்பாஷணையைப் புரிந்து கொள்வேன். ஆகையால் நானும் அதை அமர்ந்து கேட்பேன். அப்படிக் கேட்டுக்கொண்டிருந்தபோது ஒரு நாடகம் என் மனத்தில் மிகவும் ஆழமாகப் பதிந்தது. ஆன் இன்ஸ்பெக்டர் கால் — ஆசிரியர் ஜே. பி. பிரிஸ்டெலி. அதன் அமைப்பு மிகவும் அற்புதமாக இருந்தது. இதைத் தமிழ் நாடக மேடையில் நடித்துவிட வேண்டுமென்ற எனது ஆவல் அதிகமாக இருந்தது. பல வருஷங்களாகப் பல எழுத்தாள நண்பர்களிடம் நம் நாட்டு மக்களுக்குப் புரியும்படியாக, ஆனால் அதன் அமைப்பை மாற்றாமல், செய்துகொடுக்கும்படி கேட்டுக் கொண்டேயிருந்தேன். நாட்கள் சென்றன ; நாடகம் உருவாகவில்லை.

1968 - ஆம் ஆண்டில் மகாத்மா காந்தியடிகளின் 99-ஆம் ஆண்டு பிறந்த தின விழாவைத் தமிழக அரசினர் கொண்டாடினார்கள். அதில் மகாத்மாவின் கொள்கையைப் பிரதிபலிக்கக் கூடிய நாடகம் போடும்படியான வாய்ப்பை எங்களுக்கு அளித்தார்கள், தமிழ்நாடு அரசு செய்தித்துறையினர்.

அப்போது பி. எஸ். ராமய்யா அவர்களால் எழுதப்பட்ட 'பதச் சோறு' என்ற நாடகத்தைத் தயாரித்தோம். அந்த நாடகத்தில் ஒரு பாத்திரத்தைத் தாங்கி நடிக்க வந்தார் எம். கே. மணி சாஸ்திரி என்ற எனது நண்பர்.

திரு. எம். கே. மணி சாஸ்திரியவர்கள் ரயில்வேயில் கணக்குப் பகுதியில் பணி புரிகின்றவர். பயில்முறை நாடகங்கள் தயாரித்தும் இயக்கியும் நடித்தும் வந்தவர். ஆங்கில நாடகங்களையும், அதன் ஆசிரியர்களைப் பற்றியும் நன்றாகப் படித்துத் திறனாய்வு செய்துள்ளவர். நாடகக் கலை பற்றிய கட்டுரைகளையும் மற்றும் பல சிறுகதைகளையும் பல முன்னேற்றப் பத்திரிகைகளில் எழுதியுள்ளவர். இவர் 'உலக நாடக இலக்கியம்' என்ற ஒரு நூலும் வெளியிட்டுள்ளார்.

இந்த நண்பரோடு நெருங்கிப் பழகும் வாய்ப்புக் கிட்டியது. அதனால் எனக்கும் மேல்நாட்டு நாடக அறிஞர்களைப் பற்றியும், நாடகங்களைப் பற்றியும் நல்லதொரு கண்ணோட்டம் கிடைத்தது.

இவரைக் கொண்டு ஜே. பி. பிரீஸ்ட்லி அவர்களின் நாடகமான 'ஆன் இன்ஸ்பெக்டர் கால்' நாடகத்தைத் தமிழ் நாடகமாக உருவாக்கி 'சத்திய தரிசனம்' என்ற பெயரில் மேடையேற்றினேன். சிறந்த எழுத்தாளர்களும் கலைஞர்களும் திரைப்பட இயக்குநர்களும் இதைப் பார்த்துப் பாராட்டினார்கள். கலைஞர்களாகிய எங்களுக்கும் நடிப்பில், பேச்சில், எல்லா அம்சங்களிலும் புத்துணர்ச்சி ஏற்பட்டது.

1963-இல் தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம் 'கலைமாமணி' பட்டத்தை எனக்கு அளித்தது; சிறந்த நாடகக் கலைஞராக என்னைப் பாராட்டித் தங்கப்பதக்கமளித்தார்கள்.

1968-ஆம் ஆண்டில் மத்திய நாடக சங்கத்தாரால் சிறந்த தமிழ்நாடு நாடக நடிகர் என்று ராஷ்டிரபதி அவர்களால் பட்டயமளித்துப் பாராட்டப் பெற்றேன்.

1969-ஆம் ஆண்டிலிருந்தே தமிழ் நாடக ரசிகர்களிடையே ஒரு பெரும் மாற்றம் ஏற்பட்டுள்ளது.

ஆழமாகச் சிந்தித்துப் பார்க்கும் கலைநிகழ்ச்சிகளைவிட மிகவும் இலேசாகப் பொழுதுபோகும் அம்சங்கள் உள்ள நாடகங்களையும் திரைப்படங்களையும் ரசிக்கின்ற சூழ்நிலை உருவாகியதால் இலக்கியத் தரமான நாடகங்களுக்கு வரவேற்புக் குறைய ஆரம்பித்தது.

நிரந்தரமாகத் தொழில்முறையில் நாடக மேடையில் நடித்துவந்த நல்ல கலைஞர்கள் திரையில் வருமானம் அதிகமிருப்பதால் மேடையிலிருந்து திரைப்படத் தொழிலுக்குச் சென்றுவிட்டார்கள். இவற்றால் தொழில்முறை நாடகங்களுக்குச் சிறிது தடுமாற்ற நிலை உண்டாகியது.

சென்னை நகரில் நாடகம் போட வேண்டுமென்றால் ஏதாவது சில சபாக்களின் உதவியைக் கொண்டுதான் செயல்பட முடியும் என்ற சூழ்நிலை ஏற்ப்பட்டுவிட்டது. இப்படிச் சுமார் நூறு சபாக்கள் இன்று சென்னையிலுள்ளன.

இவர்கள் நாடகத்திற்குக் கொடுக்கின்ற ஊதியத்தையும் கட்டுப்படுத்த ஆரம்பித்தார்கள். ஆகவே, தொழில்முறைக் குழுக்கள் தங்கள் இஷ்டம் போல் காட்சி ஜோடனைகளை அமைக்க முடியவில்லை; நடிகர்கள் கூட்டத்தையும் பொருளாதார நிலையைக் கருதி சிக்கனம் செய்து சுருக்க நேரிட்டது. எனவே சுருங்கிய அளவில் நாடகங்களை எழுதித் தயாரிக்க வேண்டிய சூழ்நிலைக்கு ஆளானார்கள். இரண்டொரு குழுக்கள் மறைந்துவிட்டன.

இந்த நிலையில் சேவாஸ்டேஜ் நாடகக் கல்வி நிலையத்தில் பயிற்சி பெற்று இன்று சிறந்த நாடக ஆசிரியராகத் திகழ்கின்ற கோமல் சுவாமிநாதன் அவர்கள் ஒரு புதிய திட்டமிட்டு சேவாஸ்டேஜின் உதவியோடு அதன் சகோதரக் குழு ஒன்றை ஸ்டேஜ் பிரண்ட்ஸ் என்ற பெயரில் உருவாக்கினார்.

அந்த ஸ்டேஜ் பிரண்ட்ஸ் மூலமாக இன்று சன்னதித் தெரு, நவாப் நாற்காலி, மந்திரி குமாரி, பட்டணம் பறிபோகிறது, வாழ்வின் வாசல், பெருமாளே சாட்சி, ஜீஸஸ் வருவார் போன்ற நாடகங்களை நடத்தி வருகின்றார். இவர்களுக்கு எனது பரிபூரண ஒத்துழைப்பையும் அளித்துக் கொண்டு வருவதுடன் அவ்வப்போது எனது சேவாஸ்டேஜ் நாடகங்களையும் நடத்தி வருகின்றேன்.

1950-ஆம் ஆண்டில் அரசியல் உலகில் புதியதொரு கட்சி தோன்றியது : 'திராவிட முன்னேற்றக் கழகம்.' இந்தக் கட்சியைத் தோற்றுவித்தவரும், இதன் தலைவருமான முன்னாள் முதல்வர் பேரறிஞர் அண்ணா அவர்களும், இன்றைய முதல்வர் கலைஞர் அவர்களும் இந்தக் கட்சியின் இருகண்களாக விளங்கியவர்கள். இருவருடைய வசன நடை ஒரு புதிய மாற்றத்தை மேடையிலே உருவாக்கியது. இவர்களுடைய வசன அமைப்பின் வீச்சும் பேச்சும் தமிழ் நாடக மேடையிலே பெரியதொரு மாற்றத்தை ஏற்படுத்தின. மக்களுடைய மனத்தைப் பெரிதும் கவர்ந்தன. இவர்களைப் பின்பற்றிப் பல வசனகர்த்தாக்கள் தோன்றினார்கள். பேரறிஞர் அண்ணா அவர்களை, இங்கிலாந்தில் பிரதமராக இருந்த டிஸ்ரேலியுடன், கலைஞர் அவர்களை-பிரெஞ்சு அறிஞன் வால்டேருடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கத் தோன்றுகிறது.

பேரறிஞர் அண்ணு அவர்களின் ' ஓரிரவு ', ' வேலைக்காரி', என்ற நாடகங்களைப் பார்த்த கல்கி அவர்கள், தமிழக பெர்னுட்ஷா என்று அவரை மனதாரப் போற்றியுள்ளார்.

ஒரு காலத்தில் கூத்தாடிகள் என்று சமூகத்தினரால் ஒதுக்கப்பட்டு நாடக நடிகர்களுக்குக் குடியிருக்க வீடுகூடக் கிடைக்காமலிருந்தது. ஆனுல் இன்று முற்றிலும் மாருன நிலை ஏற்பட்டுள்ளது. எதிலுமே நாம் தீவிரமான போக்கு உடையவர்-கள் தான்.

இன்று ஒரு நாடக நடிகரோ அல்லது சினிமா நட்சத்-திரமோ ஒருவருக்கு நன்கு பரிச்சயமானவரென்ருல், சமுதாயத்-தில் அவருக்கென்று ஒரு செல்வாக்கு இருக்கிறது. நட்சத்திரங்-கள், சமுதாயத்தின் போக்கை நிர்ணயிக்கும் அரசியல் தலைவர்-களுக்கும் இராஜதந்திரிகளுக்கும் ஈடாக மதிக்கப்படுகிருர்கள். இதுவும் ஒரு விபரீதப் போக்குத்தான்.

ஒரு நாட்டின் ஆதர்சப் புருஷர்களாகக் கல்விமான்களும், இராஜதந்திரிகளும் வீரர்களும் இலக்கியம் படைப்போரும் விஞ்ஞானிகளும் கருதப்படவேண்டும். இதற்கு மாருக, நடிப்புக் கலைஞர்களைத்தம் வாழ்க்கையின் முன்னேடிகளாக இலட்சியப் புருஷர்களாகக் கொள்ளும் இளைய சமுதாயத்தைப் பார்த்து, பரிதாபப்படுவதா அல்லது பரிகசிப்பதா என்று எனக்குப் புரிய வில்லை. கலைஞர்களுக்கு அவர்களுக்குரிய மரியாதையையும் சமுதாய அந்தஸ்தையும் தரவேண்டுமென்பதில் தவறில்லை. அது சரியானதொரு நோக்கே. ஆனுல் அவர்களையே இலட்சியப் புருஷர்களாக ஏற்பதென்பது?......

நான் பாதை மாறிப் போகவில்லை. இவற்றைச் சொல்ல வேண்டிய கட்டாயம் இன்று உருவாகியுள்ளது. சிந்தனையாளர்-களும் அறிவு ஜீவிகளும் இன்றுசமுதாயத்தில் பின்னுக்குத்தள்ளப் படுகிருர்கள். சமுதாயம் நல்வாழ்வு பெற வேண்டுமானுல், யார் யார் எந்த அளவுக்குக் கௌரவிக்கப்பட வேண்டுமோ, அந்த அளவுக்குத்தான் கௌரவிக்கப்பட வேண்டும்.

இந்த வார்த்தைகளை 48 ஆண்டுகளாக நடிகனாகவே வாழ்ந்துகொண்டிருக்கும் என்னிடமிருந்து கேட்பது உங்களுக்கு ஆச்சரியமாக இருக்கலாம். நானும் இந்த இந்திய நாட்டுப் பிரஜை, ஒரு குடும்பத் தலைவன், சமுதாயப் பொறுப்புணர்ந்த ஒரு குடிமகன் என்ற பிரக்ஞையோடு சொல்கிறேன்.

நடிப்பு ஒரு தொழில். ஒரு பேராசிரியருக்கோ ஒரு சிறந்த டாக்டருக்கோ ஒரு பொறியியல் வல்லுநர்க்கோ கிடைக்கக்கூடிய சமுதாய மரியாதை ஒரு நடிப்புக் கலைஞனுக்கும் கிடைத்தால் போதுமானது. இதற்கு மாறாகக் கலைஞனை ஒரு தெய்வத்தின் அவதாரமாகத் தலையில் வைத்துத் தாங்குவது, ஆரோக்கியமான சிந்தனையின் விளைவு அல்ல. நம் நாட்டில் இந்த விபரீதப் போக்கு மாறவேண்டும்.

சரி, இனி நேரடியாக நாம் எடுத்துக்கொண்டுள்ள விஷயத்துக்கு வருவோம்.

1960-இல் சென்னை நகரில் ரசிகர்களடங்கிய பல சபாக்கள் தோன்ற ஆரம்பித்தன. அதற்குமுன் குறிப்பிட்ட சில சபைகள் இருந்தது போகப் புற்றீசல் போல ஒவ்வொரு வட்டத்திலும் ஏராளமாகத் தோன்றியுள்ளன. ஒரு நாடகத்தின் வெற்றி தோல்வியை இவைகளுக்காகும் கேட் கலெக்ஷனைப் பொறுத்தே நிர்ணயிக்கப்படுகிறது. இதன் விளைவு: நகைச்சுவைக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து, கதையின் கருத்தோட்டக் குறைவுள்ள நீண்ட 'பார்ஸ்கள்'மேடையேற்றப்பட்டன. அமெச்சூர் குழுக்கள் பல தோன்றி நாடகக் கலையை வெறும் பொழுதுபோக்குக் கலையாக்கி விட்டது ஒரு பக்கத்தில் வீழ்ச்சியே. என்றாலும் சில நாடகங்கள் இலக்கியத் தரம் நிறைந்தனவாக உள்ளன என்பதையும் கூறுவது எனது கடமை.

கே. பாலசந்தரின் 'மேஜர் சந்திரகாந்த்', 'சோ'வின் 'யாருக்கும் வெட்கமில்லை', பிலஹரியின் 'நெஞ்சே நீ வாழ்க', கே.சுந்தரம் எழுதிய 'ஞானஒளி' போன்றவைகள் நாடக மேடையின் தரத்தை உயர்த்துவனவாயுள்ளன என்பதையும் மறுக்க முடியாது. இதன் மூலமாகநல்ல நடிகர்களையும் நல்ல ஆசிரியர்களையும் திரை-

யுலகுக்கு மேடையளித்துள்ளது. இது நாடகக் கலையின் பெருமை என்பதையும் கூறவிழைகிறேன்.

ஆனாலும் நாடகம் ஒரு கலையாக, இலக்கியத் தரத்துடன் இன்னும் வளர வேண்டுமென்பதுதான் என்போன்றவரின் ஆசை.

மேலும் நாடகம் இப்போது மேடைக்காக எழுதப்படுவது குறைந்துள்ளது. திரையுலகைக் கவனம் வைத்துக்கொண்டே எழுதப்படுவதாயுள்ளது. சினிமா வேறு, நாடகம் வேறு என்பதைப் புரிந்துகொண்டு சமுதாயத்தில் ஒன்றெனப் போற்றப்படும் நாடகத்தை வளர்ப்பதுதான் நல்லது என்ற என் எண்ணத்தைக் கூறிக்கொள்கிறேன். இந்தக் கலையை மதித்து ஒரு விருப்பப் பாடமாக போதிக்கும் மதுரைப் பல்கலைக் கழகத்தினர் பாராட்டுக்குரியவர்கள் என்பதைத் தெரிவித்துக்கொண்டு இந்தக் கலையை, இலக்கியத்தை ஊன்றிப் படிக்கமுன்வந்திருக்கும் மாணவமணிகளான உங்களை, நான் உங்களில் ஒருவன், சற்றே வயதில் மூத்தவன், என்ற முறையில் வாழ்த்துகிறேன்.

1913-ஆம் ஆண்டில் கவி ரவீந்திரநாத் தாகூர் இலக்கியத்திற்கான நோபல் பரிசைப் பெற்றார். இருதலைமுறைக் காலமான 60 ஆண்டுகள் உருண்டு ஓடிவிட்டன. அப்பரிசை மீண்டும் பெறத் தகுதியுள்ள ஓர் படைப்பாளி இன்னும் இந்தநாட்டில் உருவாகவில்லையா? என்ற வினா என்னுள்ளத்தில் எழுகிறது. மனம் ஏமாற்றம் கலந்த வேதனையை அனுபவிக்கிறது. ஆனால், உடனே ஒரு நம்பிக்கையும் பிறக்கிறது.

நாளை நீங்கள் படைக்கப் போகும் இலக்கியம், அகில உலகில் பாராட்டப்பெறும் தகுதியுடையதாக, மனித வாழ்க்கையை, அதன் கணிப்புகளை, எடுத்துக் காட்டுவதாய் அமைய வேண்டும். ஒரு சிறந்த நாடக ஆசிரியராய் உங்களில் ஒரிருவராவது உருவாக வேண்டும். தமிழ் நாடகக் கலையும், இலக்கியமும் வளம்பெற உங்கள் கல்வி உதவ வேண்டும். உங்களுடைய மனத்தில் நம் சமுதாய நாடக இலக்கியம் உலக மேடையில் கௌரவிக்கப்பட வேண்டும் என்ற ஒருதீவிர எண்ணங்கள் எழுச்சிபெற வேண்டும். அதற்கேற்ப என்னுடைய சிற்றறிவுக்குத் தோன்றிய கருத்துக்-

களை உங்களுடன் பகிர்ந்துகொண்ட முறையில், என்னுடைய இந்தப் பேச்சுப் பயன்படுமேயானல், என்முயற்சி நல்லதொரு முயற்சிதான் என்று எண்ணுவேன்.

மீண்டும் ஒருமுறை எனக்கு இந்த வாய்ப்பளித்த மதுரை பல்கலைக் கழகத்துக்கு நன்றியும் வணக்கமும் தெரிவித்துக் கொள்வதுடன்,

தமிழ் நாடகக் கலையின் தரத்தை உயர்த்துவதற்குத் தன் வாழ்நாளை முழுதும் அர்ப்பணித்து, இன்று தமது பெயரால் ஒரு அறக் கட்டளையும் ஏற்பட்டு, இதன் வாயிலாக, நாடகக் கலையும் இலக்கியமும் வளர வழிவகுத்துக் கொடுத்துள்ள சங்கரதாஸ் சுவாமி அவர்களுக்கு எனது அஞ்சலியை செலுத்திக் கொள்கிறேன்.

வாழ்க நாடகக் கலை.

வாழ்க சுவாமிகள் நாமம்.

வாழ்க இவ்வையகம்.

வணக்கம்.

மதுரைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த்துறை வெளியீடுகள்

1969

ரூ.பை

1. Philosophy of Tiruvalluvar
— Dr. T. P. Meenakshisundaran 1-50

1971

2. வீரபாண்டிய கட்டபொம்மு கதைப்பாடல்
—பதிப்பாசிரியர்: திரு நா. வானமாமலை 4-00

3. முத்துப்பட்டன் கதை — „ 2-00

4. காத்தவராயன் கதைப்பாடல் — „ 2-00

1972

5. கான்சாகிபு சண்டை — „ 2-75

6. கட்டபொம்மு கூத்து — „ 2-25

7. திருக்குறள் மூலமும் பரிமேலழகருரையும்
முதற்பகுதி அறத்துப்பால் 8-00
திரு கோ. வடிவேலு செட்டியாரவர்கள் இயற்றிய தெளிபொருள் விளக்கவுரையும், கருத்துரையும், குறிப்புரையும், ஆங்கில மொழி பெயர்ப்புடன்.

1973

8. The Treatment of Morphology in Tolkappiam
—Dr. M. Israel 7-00

9. Dravidian Languages and Literatures
— Compiled by Busangi Rajamani 5-00

1974

10. வையை: மலர் ஒன்று
பதிப்பாசிரியர்கள்: டாக்டர் முத்துச்சண்முகன்,
டாக்டர் இராம. பெரியகருப்பன் 12-00

11. The inner meaning of Human History
The one increasing purpose that Runs through the Ages
—Justice S. Maharajan 2-25

12. அகிலன் ஆய்வடங்கல்
— சு. வேங்கடராமன் 10-00

13. ஐவர் ராஜாக்கள் சரிதம்
— பதிப்பாசிரியர்: திரு நா. வானமாமலை 7-50

1975

14. தொல்காப்பியம்—பொருளதிகாரம்—அகத்திணையியல்
உரைவளம்—மு. அருணசலம் பிள்ளை
பதிப்பாசிரியர்கள் : டாக்டர் முத்துச்சண்முகன்
டாக்டர் தா. வே. வீராசாமி 18-00

15. வையை : மலர் இரண்டு
பதிப்பாசிரியர்கள் : டாக்டர் முத்துச்சண்முகன்
டாக்டர் இராம. பெரியகருப்பன் 8-00

16. நாடகக் கலையின் வரலாறு
—திரு வி. சகஸ்ரநாமம்

17. மு. வ. ஆய்வடங்கல்
— சு. வேங்கடராமன்

18. அகிலன் கருத்தரங்க ஆய்வுரைகள்
— பதிப்பாசிரியர்கள் : டாக்டர் முத்துச்சண்முகன்
டாக்டர் இராம. பெரியகருப்பன்

19. மு. வ. நினைவுமலர்
—பதிப்பாசிரியர்கள்: டாக்டர் முத்துச்சண்முகன்
சு. வேங்கடராமன்

20 வையை: மலர் மூன்று
பதிப்பாசிரியர்கள்: டாக்டர் முத்துச்சண்முகன்
டாக்டர். தே. ஆண்டியப்பன்

அச்சில்

திருக்குறள் மூலமும் பரிமேலழகருரையும்
--இரண்டாம்பகுதி: பொருட்பால்
திரு கோ. வடிவேலு செட்டியாரவர்கள் இயற்றிய
தெளிபொருள் விளக்கவுரையும், கருத்துரையும்
குறிப்புரையும், ஆங்கில மொழி பெயர்ப்புடன்

திருக்குறள் ஆய்வக வெளியீடு

1973

1. குறள் கண்ட பொருள் வாழ்வு
—டாக்டர் தி. முருகரத்தனம் 5-00

1974

2. குறள் கூறும் இறைமாட்சி
—டாக்டர் தி. முருகரத்தனம் 6-00

3. வள்ளுவர் வகுத்த அரசியல்
(கருத்தரங்கக் கட்டுரைகள்) 6-00

1975

4. வள்ளுவர் வகுத்த பொருளியல்
(கருத்தரங்கக் கட்டுரைகள்) 7-50

அச்சில்

5. குறள் கண்ட சமுதாயம்
—காமாட்சி சீனிவாசன்

6. குறள் கூறும் அரசாட்சி
—டாக்டர் தி. முருகரத்தனம்

கிடைக்குமிடம்

மதுரைப் பல்கலைக்கழக மத்திய கூட்டுறவு அங்காடி
பல்கலைநகர் - 625021
மதுரை மாவட்டம்.